

Joaquín Oristrell

# Necesidad de contar

Vicente Rodríguez Ortega

Paula Iglesias



cuadernos tecmerin

10

**Título:** Joaquín Oristrell. *Necesidad de contar*

**Autores:** Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias

**Apoyos:**

Sociedad de Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA).

Proyecto I+D+i “*El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)*” (CSO2012-31895). Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.

**Edición:**

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, octubre de 2014.

[www.uc3m.es/tecmerin](http://www.uc3m.es/tecmerin)

**Director de la colección:** Manuel Palacio

**Coordinación editorial:** Sagrario Beceiro

**Copyright:** Los autores de los textos y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

**Año 2016**

**ISBN: 978-84-617-7438-8**

**Depósito legal:** M-43410-2016

**Colección Cuadernos Tecmerin:** ISSN: 2387-1016

**Maquetación e impresión:** 2Color Goherco, S.L.

**Foto de portada:** Mariví Ibarrola



**Reconocimiento - NoComercial - SinObraDerivada (by-nc-nd)**

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

cuadernos tecmerin

10

---

Joaquín Oristrell

*Necesidad de contar*

VICENTE RODRÍGUEZ ORTEGA  
PAULA IGLESIAS

# Índice

*Págs.*

<i>Cuadernos Tecmerin, Manuel Palacio .....</i>	9
Presentación, <i>Borja Cobeaga .....</i>	11
Introducción, <i>Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias .....</i>	13
El niño que necesitaba contar historias .....	17
Juventud: anarquismo, la muerte de Franco y cinefilia .....	23
A Madrid: primeros trabajos en el audiovisual	33
De <i>Parchís</i> al <i>Un, dos, tres, responde otra vez</i> y docencia .....	37
Comienzos en el cine .....	45
Comienzos en la ficción televisiva .....	55
Escribir guiones: método de trabajo .....	65
El guionista encuentra a su director: apuesta por el cine de género .....	71
De guionista a director: los años de BocaBoca	87

	<i>Págs.</i>
Siguiente paso: empieza la dirección, se acaba BocaBoca .....	103
Actores, sociedad, política y los Goya .....	109
De regreso a Barcelona: televisión y cine ....	125
Todavía nos queda la palabra: <i>Hablar y Cuéntame cómo pasó</i> .....	137
La receta Oristrell para hacer cine y televisión en 12 pasos .....	147

# CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

---

El Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN)” fue fundado en 2006 en el seno de la Universidad Carlos III de Madrid. El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis del audiovisual en España en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y filmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección Cuadernos Tecmerin supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta una forma dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo ([www.uc3m.es/tecmerin](http://www.uc3m.es/tecmerin)).

El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico de lo que se conoce internacionalmente como *History from Below*. De esta manera, los *Cuadernos Tecmerin* se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. Queremos con ello mantener (y resituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

*Manuel Palacio es catedrático de Comunicación Audiovisual  
e Investigador Principal del Grupo TECMERIN.*

# PRESENTACIÓN

Borja Cobeaga

---

Hace poco, un director y guionista de mi generación se quejaba amargamente de que había directores que hacían una o dos películas al año: “*Claro, es que no escriben los guiones de sus pelis*”, remachaba. Su protesta me caló en lo personal: he escrito para mí como director, he escrito para otros cineastas y casi siempre he vivido el guion de una película como una travesía de destino incierto. No sé si la escritura me llevará 6 meses, 1 año o media década. No depende exclusivamente de mi ritmo de escritura sino de un montón de factores que determinan el camino del proyecto.

Por eso, porque sé lo que cuesta redactar un guion desde la idea hasta que se rueda, me admira la capacidad de trabajo de Joaquín Oristrell. Pero no es solo una cuestión de cantidad sino que entre los títulos que ha escrito y/o dirigido se encuentran algunas de las mejores historias del cine de nuestro país.

Otra de las cosas que llaman la atención de la carrera de Oristrell es su innegable capacidad para la colaboración, elemento que a la hora de hablar de la valía de un guionista muchas veces se obvia, pero que resulta llamativo en una profesión con tantas manías. Escribir para Colomo, Gómez Pereira, Barroso o Iborra (y repetir con ellos) supone que te entiendes bien con directores dispares, pero además que les aportas algo tuyo, que te adaptas a su estilo, que eres capaz de escribir un *thriller*, una comedia o un drama familiar. ¿Cuántos de los guionistas en activo ahora en España podemos presumir de algo así?

Por esto y por muchas otras cosas es un orgullo que Joaquín Oristrell sea socio de la entidad de gestión que presido, DAMA, y que los Cuadernos Tecmerin le dediquen un monográfico. Estoy convencido de que en las próximas páginas vamos a disfrutar y aprender de uno de los profesionales más importantes de nuestra cinematografía.

*Borja Cobeaga es director, guionista de cine  
y presidente de DAMA*



# INTRODUCCIÓN

Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias

---

Joaquín Oristrell es una máquina. Y es tremendamente humano. Es una máquina porque ha escrito decenas de guiones para cine y televisión. Su obra es casi inabarcable. Es tremendamente humano porque todas sus creaciones, sus personajes e historias, desprenden una humanidad inmensa. Sus guiones, películas y series parten del respeto por los personajes que retratan. Es gente que podría ser nuestra madre, o el quiosquero, o la vecina del sexto, o el niño que nos encontramos por casualidad al girar una esquina. En un mundo todavía dominado por los hombres y, en muchas ocasiones, ciertamente machista, Joaquín trabaja por dignificar a la mujer, por darle voz y profundidad psicológica, por tratarla con el mismo detalle y cariño que a los hombres que dibuja. En el fondo, él cree que un mundo donde las mujeres tuviesen un mayor poder de decisión, sería un lugar mejor.

Joaquín es un optimista. Aunque los acontecimientos políticos, económicos y sociales recientes nos lo ponen bien feo y podemos caer en el pesimismo, él todavía piensa que lo que viene puede ser mejor. Quizá por esta razón, en sus historias sus personajes terminan en movimiento, marchándose a otro lugar, en busca de un futuro mejor que quizá les ayudará a comprender quiénes son y qué pueden cambiar para crear un ámbito de convivencia donde prime el respeto, la igualdad y la tolerancia, pero sobre todo la libertad.

Joaquín también es un mandón. Parte del trabajo en equipo como elemento esencial del proceso creativo —esos encierros legendarios lejos del mundanal ruido— donde sólo se piensa, se dialoga y se escribe, pero quiere tener control sobre aquello que diseña e inventa para ser fiel a sí mismo. Por esto quizá pasó de ser guionista a productor (aunque todo ese mundo de los despachos no le guste) y, posteriormente, a ser director.

Joaquín sabe que los actores son caprichosos pero también generosos, egocéntricos pero inseguros y por eso los entiende perfec-

tamente y los sitúa en el centro del proceso creativo. Joaquín trabaja con ellos y ellas —en el fondo le hubiese gustado ser actor porque le parece lo más bonito del mundo audiovisual— desde la improvisación como veta creativa para luego estructurar minuciosamente dado que este es uno de los principios básicos de todo aquello que inventa: colaborar para posteriormente dar a sus historias una forma con el fin de que funcionen como máquinas bien engrasadas dentro de un universo genérico, sea la comedia, donde ha trabajado más a menudo, o el *thriller*.

A Joaquín se le conoce sobre todo por el ciclo de comedias que realizó con Manuel Gómez Pereira en los años 90. En aquella época el *statuo quo* había dejado de lado el cine de género —como hermano pobre o patito feo— para privilegiar al llamado cine de autor. Gómez Pereira y Oristrell reivindicaron el cine de género desde la comedia cosechando éxito tras éxito y abriendo el camino a una generación posterior que, también desde el género, cambió los contornos del cine español. Sin embargo, no muchos saben que trabajó de guionista en el *Un, dos, tres, responde otra vez*, acompañó a los niños de *Parchís* por todo el mundo cuando el grupo estaba en su punto álgido o que ha escrito algunas de las series más innovadoras de la ficción televisiva española, aparte de dirigir magníficas películas que transitan desde la representación de Freud hasta Benidorm, desde el ilusionista Fassman a La Trinca, desde las obsesiones de una artista culinaria a una pesadilla en la cocina *made in* Vallecas.

Joaquín también fue vicepresidente de la Academia del Cine cuando se celebró la famosa gala de los Goya del “No a la guerra”. Vivió el encarnizado enfrentamiento entre el mundo del cine y el gobierno de José María Aznar de primera mano. Y nos lo cuenta todo.

A Joaquín le gusta hablar. Muchísimo. Idealmente este libro sería la primera parte de una trilogía. Desafortunadamente, hemos tenido que seleccionar ciertos fragmentos de nuestras conversaciones, procurando no dejar nada relevante de lado. Pero siempre se pierde algo... Como muchas de sus películas, buscamos una verdad que, en el fondo, no se puede encontrar del todo.

*Hablar* también es el título de su último largometraje y “hablar” son las palabras. Y éstas son las que hacen que los humanos seamos tales. Las palabras son el arma de Joaquín Oristrell para contar historias, historias a través de las que trata de ordenar el mundo.

Este libro habla sobre un niño de Barcelona que desde pequeño sintió la necesidad de contar historias. Desde entonces no ha parado ni parará. Mientras escribimos estas palabras, seguramente está trabajando en cinco proyectos diferentes.

Las palabras son suyas y nos seguirán acercando a él.

*Getafe, 1 diciembre de 2016*

# EL NIÑO QUE NECESITABA CONTAR HISTORIAS

---

*Empecemos con un plano secuencia: visitamos la infancia de Joaquín Oristrell en Barcelona, ¿Qué vemos?*

Vemos una familia muy curiosa formada por un padre y una madre que se llevaban 30 años de diferencia. Mi padre tenía 50 años y mi madre 20 cuando se casaron, eran uno de estos matrimonios que pasaron en la posguerra. Se casan en el año 1951 y yo nazco dos años después; soy hijo único, que te da un sitio curioso en la vida. Recuerdo jugar mucho conmigo mismo, hablarme a mí mismo, un niño bastante hacia dentro, un poco gordito, que hace que no seas un buen futbolista y te hace ir hacia un lugar bastante introspectivo. Mi madre tenía una tintorería y recuerdo llevar ropa a las casas, y que me daban propinas. Vivíamos en L'Eixample de Barcelona, que es un barrio bien, pero nosotros éramos los que servíamos a esa gente.

Mi padre era muy tacaño y vivíamos en unas condiciones pésimas. Mi cuarto era un simple “plegatin” en la trastienda hasta que al final de mi infancia alquilamos un piso. Nunca fui a un gran colegio, iba más a academias, y todo esto condujo a una adolescencia algo complicada. Empecé a trabajar muy pronto, con 14 años. Suspendí cuarto y mi padre me puso a trabajar en la farmacéutica Bayer aunque continuase estudiando por la tarde.

Iba muchísimo al cine. Y además iba solo. En aquella época ibas tres veces a la semana, a ver programas dobles continuamente.

Resumiendo, en este plano secuencia vemos a un niño muy introvertido, permanentemente con su madre, porque mi padre trabajaba a veces fuera, por la música. Aunque su carrera ya estaba en horas bajas, él había trabajado en el Liceo tocando la viola y, como pianista, había incluso interpretado a Gershwin en el Palacio de la Música.

Por otra parte, hay un lado más lúdico de mi infancia. Toda mi familia, por parte de mi madre, eran músicos. De hecho mi tío era Rudy Ventura, un trompetista bastante conocido. Tengo recuerdos extraños para un niño, un poco “fellinianos”. Por ejemplo, una No-

chevieja mi padre estaba tocando en algún sitio y yo pasé la noche con mi madre en un cabaret de las Ramblas donde tocaba Rudy con su conjunto. Se llamaba “Tabú” (posteriormente “Riviera”) y comí las uvas rodeado de señoras haciendo *striptease*. Estuve muy cerca de la trastienda del teatro y del cabaret desde muy pequeño.

*¿Cómo era la Barcelona de finales de los años 50 y principios de los 60?*

Dependía del barrio. Nuestro barrio era muy neutro, de gente de toda la vida. Cuando ya cumplí 10 ú 11 años, tenía costumbre de ir con mis amigos a los barrios “guarros” —es decir, al barrio chino— a ver a las putas y sus clientes. En aquella época era el barrio chino de verdad. Los niños nos desplazábamos por la ciudad, en tranvía o en autobús, sin ningún problema. A partir de los 8 años, ibas por la calle y jugabas en la calle, no como ahora que los padres no dejan a los niños ir solos a ningún sitio. No había ese control enfermizo.

Yo en verano —que era otra vida— me iba a casa de una tía a Canet de Mar. Desde muy pequeño, con nueve años, tenía la costumbre de reunir a la chavalería en la calle y contar aventuras. Para que me hicieran caso, las aventuras las protagonizaban los que venían. También tenía un amigo con el que intercambiaba historias. Usábamos unas figuritas para representar historias al otro, pero nos gustaba más representar que ver la representación porque lo que teníamos era una necesidad de contar. Y esa necesidad de contar está muy presente en mi memoria. De ahí que mi mejor regalo de Reyes fuera una máquina de escribir.

*¿Cómo era tu colegio de pequeño?*

No fui a un colegio como tal. Fui al piso de doña María, que estaba al lado de mi casa. Íbamos 15 ó 20 chavales y doña María nos enseñaba a leer. Esto sucedía cuando era muy pequeño. Mi madre me cuenta que me llevaba en autobús o tranvía en brazos y yo leía los carteles y los anuncios de la calle en voz alta. Esto asombraba a la gente. Fui al colegio de doña María hasta que murió. Ella fue el

primer muerto que vi, que es un recuerdo muy vívido: una señora muy amarilla. Además me hicieron ir y darle un beso a la muerta. Luego ya he visto otros muertos pero no fui capaz de ver el cadáver de mi padre, tampoco el de Rudy.

*En este periodo estamos en el Franquismo y en Barcelona, ¿estaba muy presente la doctrina franquista en el colegio?*

A partir de un momento determinado voy al colegio Maragall, que dirige un matrimonio. Curiosamente, cuando se celebró el referéndum sobre la Ley Orgánica que abría paso a la proclamación del Rey, esa pareja dijo públicamente en plena clase que iban a votar que no, que eran conservadores, pero no monárquicos. En Barcelona sí se respiraba un cierto ambiente antifranquista. Yo, por ejemplo, no tengo memoria de qué aprendí primero, si el castellano o el catalán. Aprendí ambas lenguas en paralelo. Era un universo bilingüe que se vivía con una normalidad total. A mí de jovencito me empieza a pillar todo el mundo de la *Nova Cançó* y la reivindicación de la bandera catalana. Pese a que no me siento nacionalista, durante la adolescencia sí que participé en manifestaciones y diversas actividades antifranquistas, con una bufanda con las cuatro barras de la bandera enrollada al cuello.

*¿Qué presencia tenía el nacionalismo catalán en la Barcelona de los años 60?*

La familia de mi padre era mucho más catalanista que la de mi madre —que es más la Barcelona canalla de la música y el cabaret—. Cuando cumplí 11 años, me regalaron una suscripción a la primera revista infantil en catalán, *Cavall fort*. Empecé con el tema catalanista pero me hice amigo de un grupo de gente y me incliné más hacia el anarquismo y entonces el tema del idioma, el nacionalismo y todo esto se fue a tomar por saco. Me sentía ciudadano del mundo y me impliqué en una huelga general que se quería hacer, y que al final no salió. La cosa quedó en un reparto de octavillas en la casa Bayer y alguna carrera con los “grises” en los talones.

*Volvamos un poco a tu vida familiar, ¿teníais televisión en casa?*

Teníamos una tele antigua que nos regaló mi tío Rudy. Como yo vivía en la trastienda, veíamos la tele donde yo dormía. Entonces, me quedaba viendo la tele hasta que mis padres quisieran acostarse.

*Y, ¿estaba la radio muy presente en vuestra casa?*

Sí, en aquella época se escuchaban mucho las novelas. Por las noches, una vez a la semana, emitían un teatro radiofónico. Recuerdo obras de los hermanos Quintero y al famoso Pepe Iglesias “El Zorro” que era un cómico, y también unos cuentos que escribía Armando Matías Guiu que se llamaban *Tambor*.

*Esta idea de contar historias estaba presente en tu casa a través de la radio desde que eras muy niño...*

En la tienda que llevaba mi madre la radio estaba enormemente presente. Y claro, yo vivía en la trastienda, así que, mientras hacía los deberes, la radio estaba constantemente ahí.

*¿Fueron los clientes o las vivencias en la tienda la base para alguna de tus historias posteriores?*

No, realmente no. Quizá el personaje interpretado por Rosa María Sardá en *Alegre ma non troppo*, que tiene una tintorería, esté basado en mi madre, pero poco más. De niño yo vivía mucho hacia dentro. Había señoras que le decían a mi madre “oiga, su hijo habla solo por la calle”. Y es que yo iba por la calle haciendo mis historias, interpretando yo mismo todos los personajes. No tenía un amigo invisible, tenía cien.

*¿Recuerdas la primera película que viste en el cine?*

No recuerdo la primera película porque en mi época íbamos al cine desde que teníamos un año. Sí que recuerdo ciertas películas que me impresionaron mucho como *Ben Hur*, o dos películas de Fritz Lang, *El tigre de Esnapur* y *La tumba india*, que eran dos partes de una misma película. O una película de terror como *Homicidio*

de William Castle. Era curioso porque cuando iba a suceder la gran escena de la película, se paraba la imagen y aparecía un reloj que hacía pam, pam, pam, y una voz en off decía “se avisa a los espectadores que, si su corazón va más deprisa que el tic tac de este reloj, deben abandonar la sala”. Recuerdo esta película con pánico... También me enamoré perdidamente de Marisol así que vi muchas veces *Un rayo de luz*.

*Estamos hablando de los años 60, y las cosas han cambiado bastante desde entonces en términos de cultura cinematográfica, ¿qué significaba ir al cine en aquella época?*

Todo. Mi regalo de primera comunión fue ir a ver en Cinerama *Las siete maravillas del mundo*. Con catorce años fui a “La Semana del Cine en Color” y vi *2001: una odisea del espacio* que me dejó pegado a la butaca. En televisión también había cosas que me fascinaban, como *Historias para no dormir*. Pero la pantalla grande dejaba huella. El cine era todo para mucha gente.

Mi abuelo (el padre de mi madre), por ejemplo, iba tanto al cine que tenía una agenda y se apuntaba todo lo que iba a ver, para no repetir película. Había un cine, el Palacio del Cinema, que se abría a altas horas de la madrugada solo para los músicos y la gente del cabaret y los espectáculos porque solo podían ir al cine a esa hora. He llegado a ver matinés con dos películas y variedades, cante y baile. El mundo del cine era muy distinto al de ahora. Hoy en día no hay nada parecido. He llegado a ver la muerte de un vecino en el cine, la gente se ponía de parto, he visto peleas, he visto parejas hacer el amor; pasaban cosas continuamente.

*Te vas muy joven de la casa familiar.*

Me fui con 16 años porque mis padres descubren unas octavillas que tenía ocultas y me las destruyen. Me cabré y me largué. Y en aquella época si te ibas, te ibas. Me fui con una mochila y una Ves-pino a vivir la vida.



# JUVENTUD: ANARQUISMO, LA MUERTE DE FRANCO Y CINEFILIA

---

*¿Cómo era el discurrir diario en un piso de tres chicos de 16 años?*

Todo era un desastre. Hacer unos *spaghetti* era lo más difícil del mundo, pero íbamos tirando. Iba a casa de mis padres un par de veces por semana, y ahí era donde realmente comía y luego trabajaba por la mañana e iba a clase por la tarde. Hablábamos de política todo el tiempo y también escuchábamos mucha música. Luego nos mudamos a otro piso que se convirtió en una especie de comuna. Vinieron a vivir dos chicos más y una chica de la que nos enamoramos todos, por supuesto. De pronto venía un vasco que se tenía que esconder de no sabíamos qué, ni siquiera sabíamos si era de ETA o no. Esto fue cuando yo ya tenía 17 ó 18 años. Y aunque te levantabas a las siete porque había que trabajar, te pasabas la noche oyendo discos de Janis Joplin, Genesis, Ovidi Montllor y de todo lo que hubiera.

*¿Sentías que el Franquismo llegaba a su fin?*

Desde Mayo del 68 todo empezó a moverse, había algo, al menos en Barcelona. Se veía que el régimen iba a explotar y la gente se iba ajustando a un cambio que veía llegar. En nuestro caso, no fue, se muere Franco y a partir de ahí llega el color. Ese bullir ya venía desde hacía mucho tiempo.

*Si tienes que elegir un evento o una imagen que capta el final del Franquismo, ¿cuál sería?*

Las manifestaciones del Proceso de Burgos, que fueron las primeras serias en las que participé. Además, huyendo de la policía, pasé por delante de la tienda de mis padres y hubo unos que tiraron piedras a la fachada de mi casa, aunque había una puerta metálica y no la dañaron.

Nunca fui partícipe de la lucha clandestina organizada, porque los anarquistas éramos un poco especiales aunque sí que participé

de debates. Recuerdo que unos montaron una reunión para debatir si se debía pasar a la lucha armada. Ni que decir tiene que al día siguiente no volví. Se debatían cosas que ahora serían un poco surrealistas. Además los anarquistas teníamos como grandes enemigos a los franquistas pero inmediatamente después al Partido Comunista.

*Explicanos qué significaba ser anarquista en Barcelona en esta época.*

Era un poco ir contra todo pero con la idea fundamental de que el ser humano es bueno por naturaleza. Nosotros apostábamos por el ideario anarco-sindicalista: crear cooperativas y grupos de trabajo, con la mejor intención de cambiar el orden establecido. Y también era estar a la contra de todo: que no nos vengán a dar órdenes unos que nos envían al matadero. En este sentido, los comunistas nos parecían muy manipuladores, trabajando para el pueblo pero por encima del pueblo. Del mundo anarquista surgieron revistas como *El viejo topo* o *El víbora*. Pero era todo muy ingenuo. Nuestros vicios no iban más allá del tabaco y el alcohol.

El grupo de *scouts* del que formé parte, y en el que todos terminamos coqueteando con la acracia, estaba monitorizado por el PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), que eran los comunistas. Organizaban campamentos donde nos daban unas “brasas” ideológicas. Para que viéramos lo que era el antifranquismo, nos traían cada día una persona de distintos partidos, todos por supuesto clandestinos... un trotskista, uno de la FAI, uno de Esquerra, y claro todos eran viejos militantes, pero el día en que llegaba el turno de los comunistas nos traían una chica guapísima y un tío también estupendo. Y claro, nosotros nos reíamos porque veíamos que nos manipulaban y eso nos hacía ser críticos.

*¿Tuviste mucha relación con el mundo universitario de aquel momento?*

Nosotros, como anarquistas, sí que estábamos conectados con gente de la Universidad aunque nos decantábamos más hacia la

gente del espectáculo, es decir, hacia el mundo más bohemio y canalla. El mundo universitario nos parecía todavía un poco de ricos. Aunque mi familia sí me hubiera podido pagar la universidad, yo tampoco insistí mucho. Llegó un momento que para mí el cine era todo y la universidad no me interesaba demasiado. Me hartaba de leer todo lo que caía en mis manos desde Jules Verne hasta Bertrand Russell, desde Herbert Marcuse hasta Charles Dickens.

*¿Qué libros fueron clave en tu experiencia formativa durante tu juventud y cómo llegaste a ellos?*

Llegabas a ellos a través de una reseña en el periódico o por alguien... Yo empecé a leer muy pronto. A partir de los doce años decidí que quería leer novelas adultas. Y poco a poco te vas interesando por otras cosas... Te caía en las manos *La interpretación de los sueños* de Freud, y te lo leías. Te caía en las manos *Razón y revolución* de Herbert Marcuse y te lo leías. Había muchas cosas que no entendía, ciertamente. ¿Libros que me impresionasen? Neruda, por ejemplo, y también Vicente Aleixandre. En el caso de textos como los de Russell y Marcuse, me leí algún libro entero pero cuando lo terminé, como *El fin de la utopía*, me quedé casi igual que estaba. También leí *Las puertas de la percepción* un poco más tarde. Era un periodo en el que me leía todo. A la vez que te estás leyendo *El buscón* de Quevedo te puedes estar leyendo a Cortázar, a Faulkner, a Terenci Moix o a Bukowski.

*Y en el piso en que convivíais, hablabais también de estos libros...*

Se hablaba mucho de política y de sexo, porque ahí lo que se quería era follar... y follábamos poco. De hecho la chica que te he comentado que se mudó con nosotros terminó con un chico mayor que se nos acopló, era un tipo que había venido de París e iba un poco de Che... Nosotros éramos unos pardillos, unos “pagafantas” para entendernos.

Mi fantasía era ser un personaje de película y para mí todo eran experiencias, hacer, buscar, siempre con la idea de acabar metido en el mundo del cine.

*Avanzamos un poco en el tiempo y nos situamos en la muerte de Franco en 1975, ¿cómo viviste este acontecimiento?*

Lo viví muy intensamente porque además estaba haciendo la mili.

*Empecemos con la mili, ¿cómo fue la experiencia?*

Empiezo la mili en abril del 75, y Franco muere en noviembre. No tenía ningún enchufe y por suerte me toca la región militar de Cataluña. Voy a parar a un campamento cerca de Barcelona.

Un día nos reúnen y nos dicen que necesitan taquí-mecanógrafos y levanto la mano. Yo escribía muy bien a máquina pero no tenía ni idea de taquigrafía. Y dicen que nos van a hacer una prueba de taquigrafía y nos hacen un dictado. Entonces para que no se viera que escribía en español, como había estudiado griego, escribo en este idioma. En taquigrafía, puedes escribir todo lo que ha dictado alguien en media página de papel pautado pero yo llené un bloc porque evidentemente escribía letra por letra, pero en griego. Para mí leer aquello era fácil, no tenía que interpretarlo, solo debía pasarlo a máquina. Así que terminé el primero y entregué el ejercicio. Un teniente miró lo que había hecho y me preguntó cómo era posible que hubiera llenado todo el bloc. Le conté que hacía una taquigrafía especial (escritura rápida a raíz de un curso en Dale Carnegie) y le solté una historia imposible. Se la tragó, así que me dijo “pa adelante”. Entonces eligieron a 3 ó 4 para ir a Gobierno Militar o Capitanía General de Barcelona, con lo cual conseguías un destino en tu propia ciudad. Nos hicieron ir a una academia para perfeccionar la taquigrafía. Entonces hago la prueba en la academia y el profesor me dice “usted no sabe taquigrafía”. Le digo que no pero que quiero ir a Barcelona etc. Me dice que si hago un número determinado de palabras por minuto, me aprueba. Durante ese mes y medio me inventé mi propia taquigrafía, pasé y fui a parar a Capitanía General, donde hice la mili.

Como era muy rápido me tocó “la bonita historia” de ir de taquígrafo a dos consejos de guerra. El de un periodista, Josep María

Huertas Clavería, al que condenaron cuatro años por haber escrito en un periódico que se llamaba *Tele/eXprés* un artículo titulado “Vida erótica subterránea” donde se decía que a viudas de los generales y coroneles franquistas en Barcelona se les había dado licencias para regentar *meublés* —establecimientos de habitaciones alquiladas por horas para mantener relaciones sexuales—. Lamentablemente, también me toca ser uno de los dos taquígrafos en el consejo de guerra de Juan Paredes Manot, alias Txiki, que es uno de los últimos fusilados del Franquismo. Se le acusaba de un atraco a un banco, y la verdad es que nunca se probó del todo, no hubo ni siquiera autopsia del muerto, ni informe de balística. Fue un atraco en el que hubo un chivatazo y la policía les estaba esperando dentro y fuera del banco. Hubo un cruce de balas y murió uno de los policías. Capturaron solo a Txiki y lo condenaron a muerte.

*¿Entonces cuando muere Franco estás en el cuartel muy cerca del poder?*

Sí, estoy en Secretaría del Capitán General. Pero la noche que muere Franco es la primera noche que me fumo un porro. No estaba de guardia. Habíamos quedado a cenar con unos amigos y había mucha gente en un piso. Hubo una gran celebración. A la mañana siguiente, me fui con la moto y me colé en el cuartel. Estuvimos acuartelados 24 horas y siguió la vida.

De repente de un día para otro fue como si no hubiese pasado nada. Llegó el nuevo Capitán General, Francisco Coloma Gallegos, que había sido ministro del ejército y se había casado recientemente con una viuda, la Marquesa de Seoane. Dentro de nuestro grupo de Secretaría había un chico muy simpático que bailaba en un “esbart” (grupo que se dedica a la recuperación, mantenimiento y difusión de las tradiciones folclóricas catalanas). Como era el que hacía los recados, se hace amigo de la Marquesa. Y esta decide que como está en Cataluña quiere aprender a bailar sardanas y nos hacen ir un sábado por la mañana a bailar sardanas al despacho del Capitán General. Terminamos todos bailando con él y su señora. De un día para

otro muchos dieron un salto tremendo al lado de la calle que convenía.

La Transición fue para muchos algo externo, una especie de disfraz. Lo que tenemos ahora es hijo directo de ese mundo franquista que supo camuflarse. La Transición es lo que se pudo hacer, qué duda cabe, pero la gente que ahora está en el poder surge de las mismas fuentes, son en muchos casos los herederos del régimen. No ha habido punto final. El Franquismo sigue vivo, con un *lifting* democrático. No ha sido un punto y aparte. Ha sido un punto y seguido.

*Hay un concepto predominante entre los investigadores que conceptualizan la Transición: el desencanto.*

El desencanto llega enseguida. Hubo una explosión de libertad porque todos los elementos externos eran muy sorprendentes. Es decir se acabó la censura, las cosas se podían hacer de otra manera etc. Y las formas democráticas se impusieron, con muchas dificultades porque hubo una época muy negra, de atentados de la ultraderecha, de estudiantes muertos en manifestaciones. Hubo mucha resistencia de la costra de ultraderecha, gente como Blas Piñar o José Antonio Girón. Durante unos años parecía que la democracia estaba en peligro pero este periodo ya me pilla en Madrid. En los 20N, era como si todo Madrid fuera de ultraderecha. Ese día tú entrabas en el metro y la gente iba vestida de falangista gritando “¡Arriba España!” Pero el proceso de maquillaje se produjo con gran esfuerzo y las formas cambiaron.

Visto desde dentro, desde el punto de vista de los que tenían que gobernar, la Transición que se produjo fue la Transición posible. El desencanto llega cuando las izquierdas llegan a pactar tanto que la gente percibe que se pierde la identidad de lo que se necesitaba, es decir, hagamos justicia histórica, enterremos bien a los muertos. Cuando estas ideas se diluyen para desembocar en “no solo vamos a perdonar sino que vamos a olvidarnos de todo” es cuando llega de verdad el desencanto. Porque precisamente este no hurgar en la he-

rida mantiene latente la infección. Y donde debía haber cura y remedio, lo único que queda es un parche.

*Volvamos al cine, ¿qué película podemos identificar cómo clave en tu vocación como cineasta?*

Tenía 15 cuando vi *Fahrenheit 451* de François Truffaut. Me impresionó muchísimo. Fue una revelación porque entendí que con el cine se podían contar cosas más allá del puro entretenimiento. Y entre este hecho y que yo también comenzaba a tener cierta “pica-zón” política, se sumaron ambas cosas. Tras ver *Fahrenheit 451*, decidí que trabajaría en el cine, fuera en lo que fuera.

*A parte de ir a la Filmoteca, leías guiones, y tomabas notas. ¿Nos puedes contar cómo fue ese paso de la cinefilia a interesarte en la posibilidad de hacer cine?*

A los 15 ó 16 años no pensé que iba a ser guionista. Yo quería dedicarme al cine y lo primero que intenté fue ser actor. Empecé a leer guiones porque fui a una escuela de interpretación a los 17 ó 18 años. Una de las primeras cosas que trabajamos eran escenas de películas de Fellini como *El jeque blanco*, *Noches de Cabiria* o *La Strada*. Pero yo no quería ser guionista todavía. Se me ocurre ser guionista un día que leo en la revista *Fotogramas* que la gran crisis del cine en España es de guionistas y decido averiguar qué hay que hacer para ser guionista. Entonces es cuando empiezo a leer guiones para ver cómo es. Había pocos guiones editados y no existía todavía el vídeo para poder analizar las películas. Empecé a entender que para hacer películas era necesaria una estructura. Y me llevaba un bloc al cine para ver cómo se estructuraban las películas. Esa fue mi escuela de cine dado que por aquel entonces no había escuela en Barcelona.

*¿Cómo era el ambiente cinéfilo de la Filmoteca en Barcelona?*

Volviendo un poco atrás, entro a trabajar en Bayer con 14 años y uno de mis compañeros es un gran cinéfilo, Carlos Benpar, un apa-

sionado de Raoul Walsh y de Howard Hawks. Antes de ver *Fahrenheit 451*, me encontré con este gran cinéfilo, que luego se convertiría en cineasta. En aquel momento estaba rodando una película que se llamaba *El hachazo* y era un loco de Orson Welles. A raíz de su influencia, vi siete veces *El proceso* y doce veces *Campanadas a medianoche*. Además Carlos Benpar conocía al crítico José Luis Guarnier y a Román Gubern. Terence Moix también estaba por allí y voy entrando en este mundo. Y también empiezo a ver las películas en diversos Cine-Clubs hasta que termino organizando un Cine-Club por el barrio de Horta y empezamos a programar. La primera película que exhibimos fue *Ser o no ser* de Lubitsch, con *El gran dictador* y *Dr. Strangelove*, quizá la mejor comedia política de todos los tiempos.

*¿Cómo funcionaban los Cine-Clubs en aquella época?*

Un Cine-Club era una proyección con debate. Se veía una película cada sábado, si se podía en versión original, aunque ya empezaban los cines de arte y ensayo que para nosotros también fueron una revolución. Los Cine-Clubs acostumbraban a estar en centros religiosos o casinos de barrio. Lo que se hacía era alquilar un proyector de 16mm y a veces de 35mm. Buscábamos películas que no se pasaban en el cine. Por ejemplo, nosotros pusimos *Los amores de una rubia* de Milos Forman, que tenía algún desnudo. Por tanto, no se podía mostrar comercialmente en los cines porque la censura no lo permitía. Así que estuvimos dos o tres meses luchando para poder mostrarla.

*¿Cuánto tiempo dura tu vinculación al Cine-Club?*

Muy poco porque costaba que entrara la gente. Éramos dos Cine-Clubs y el otro estaba mucho más institucionalizado que el nuestro. Además ellos marcaban una línea más de Cine-Club típico, de películas de *auteur* clásico como *El acorazado Potemkin* y a mí me gustaba más la idea de poner películas diferentes. Si a la gente le apetecía ver a Billy Wilder, ¿por qué no íbamos a ponerlo? O pro-



yectar una película de Jerry Lewis y que se pudiese hablar de ella igual que se hablaba de una película de Godard. Recuerdo que ya tenía mis peleas porque decía que *Cantando bajo la lluvia* era una obra maestra y, claro, hablar de Stanley Donen y no de Pasolini, no estaba muy bien visto en aquella época.

*Y esta dicotomía todavía existe hoy en día. Como si en su momento gente como Hitchcock no intentase hacer películas comerciales.*

Además gente como Hitchcock o John Huston confiesan que una película no les salió bien cuando no gozaron del favor de los espectadores.

*¿Hubo algún acontecimiento cinematográfico o televisivo que cristalizara el cambio hacia la democracia?*

Es una sucesión de muchas cosas. Pero hay un momento, que no estoy seguro si es anterior o posterior a la muerte de Franco, en el que pensé que estaba viviendo algo de libertad. En un teatro de Barcelona veo *Le Grand Magic Circus* dirigido por Jérôme Savary, y de pronto, en medio del espectáculo cogen a un espectador, lo desnudan, hay una idea circense, provocadora, ácrata y me digo a mí mismo: esto no hay quien lo pare.

De todos modos a los 18 años, en el año 1971, me fui con unos amigos a París y vivimos cosas que nos trajimos para acá.

*¿Y qué os traéis de París?*

En París vimos *La naranja mecánica*, *Los cuentos de Canterbury* y *Todo lo que usted quería saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*. Todas estaban prohibidas en España. También vimos *El Satiricón* y *La Grande Bouffe* que acababa de ser un escándalo en Cannes.

*Y aparte del cine, ¿qué más te impresiona de París?*

La mezcla de razas, que aquí no existía prácticamente y la libertad en la calle. Íbamos realmente con dos duros, porque nos queda-

mos en un sitio de habitaciones que solo tenía bidé, que yo creo que era un establecimiento de prostitución. Pese a esto intentamos disfrutar de París lo más posible: fuimos a un club de jazz, a la *Cinémathèque française*... Cuando volvimos era un *shock*: en aquella época Barcelona era una ciudad muy triste y muy gris. Cambió mucho después del 92.

*¿Por qué era Barcelona una ciudad tan triste por aquel entonces?*

Primero, estaba cerrada al mar. El barrio de L'Eixample es de gente mayor, así que para un chaval pequeño no era lo más divertido. Yo tenía la sensación de que estaba en calles tristes, vacías. Me imagino que si eras rico y vivías por la zona alta, la ciudad sería otra historia. Son cosas que te pasan cuando te vas fuera, y de repente vuelves y percibes las cosas de manera diferente.

*Volviendo un poco a tus comienzos en el cine, intentas ser actor, ¿qué fue de tu carrera en la interpretación?*

Hice un montaje de una obra de teatro de Alfonso Sastre, *Oficio de tinieblas*, y fuimos incluso de gira. Yo hice una adaptación un poco moderna, vinculándola al tema de la ultraderecha. Interpretaba a un *pied-noir* e hice algún papel en alguna película que otra, pero la verdad es que era muy mal actor, sobre todo en cine, en teatro era algo mejor pero si me ponían una cámara delante era imposible. En Madrid también hice figuración en el Teatro de la Zarzuela y en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

# A MADRID: PRIMEROS TRABAJOS EN EL AUDIOVISUAL

---

*¿Por qué te mudas a Madrid?*

Considero que el cine se hace fundamentalmente en Madrid y he decidido ser guionista. Vengo con dos compañeros: una actriz y un actor, la actriz es Carmen Balagué que luego será mi mujer. Llegamos a Madrid un año antes de que haya TV3, justo el mismo día que Josep Tarradellas llega a Barcelona, el 23 de octubre de 1977.

Llegamos a Madrid y nos vamos a una pensión en el centro, en Tirso de Molina. Los tres compartimos habitación. Nada más llegar nos vamos a los Cines Madrid a ver *Una jornada particular* de Ettore Scola. Es un día lluvioso y triste, y nuestro amigo, Joan Guitart, coge una gripe tremenda. Arriba tenemos una academia de flamenco y no nos dejan descansar. Fue un primer mes y medio horroroso hasta que, por fin, a base de levantarnos cada día a las 7:30 de la mañana y coger un periódico y mirar pisos en alquiler, logramos mudarnos a un piso en Bravo Murillo, cerca de los actuales Cines Verdi (entonces Cine Cartago).

Poco a poco, Carmen consigue algunos trabajos de secretariado y yo voy logrando algún trabajo de figuración en el teatro. En cine, solo estuvimos de figuración en *Los restos del naufragio* de Ricardo Franco.

*Evidentemente, Madrid había sido el epicentro del Franquismo, ¿qué ciudad te encuentras al llegar?*

Es un Madrid hostil y complicado. Es el Madrid de los mendigos en la calle y la heroína, un Madrid duro. Pero Madrid tiene siempre ese lado redentor de ciudad acogedora, y enseguida hicimos amigos. Como no teníamos dinero, los domingos nos íbamos a comprar cervezas, patatas fritas y nos encerrábamos en casa a jugar a cartas. Íbamos mucho al Rastro. Nuestras estanterías para los libros y los cacharros de cocina eran cajas de frutas.

*Era un Madrid todavía repleto de simbología franquista.*

Sí, sobre todo los 20N, que eran terroríficos. Yo cuando me pasa algo, me voy al cine. Por ejemplo, el día que falleció mi padre, me fui al cine, concretamente vi *Mi tío de América* de Alan Resnais, no me preguntes porqué, pero elegí esa. El primer 20N fui yo solo al cine porque Carmen y mi otro compañero de casa no quisieron salir del piso. Cogí el metro y me fui al barrio de Salamanca a ver *Vicios privados, virtudes públicas* de Miklos Jancsó, una película muy de izquierdas porque decidí que tenía que ver una película que fuera lo opuesto a lo que sucedía a mi alrededor ya que eso era para mí la esperanza. Mientras algo así existiera en el cine, nada estaba perdido.

Por lo demás, a parte de la simbología franquista había también un mundo muy progre. Madrid es una ciudad partida en dos. Madrid es España y, por tanto, puedes encontrar lo más extremo de un lado y del otro con mucha facilidad, y la verdad es que curiosamente conviven.

En este primer viaje con la única persona del cine con la que contacté fue Katrina Bayonas —la representante de actores—. Llegué a Madrid con dos guiones: una versión de un cuento de Jorge Luis Borges titulado *Emma Zunz*, que lo trasladé a Barcelona, influenciado por *Repulsión* de Polanski. El otro era un guion original sobre la experiencia en la comuna con la chica a la que todos amábamos, titulado *Aunque lluevan cocodrilos*, que es una frase de Henry Miller en *Trópico de Cáncer*. A Katrina le gustó mi manera de escribir y me presentó a un director cubano, Roberto Fandiño, con el que empecé a escribir una comedia *thriller*. Yo a su vez escribí una historia sobre un cómico, *El paraíso perdido*, porque me impresionó mucho *Lenny* de Bob Fosse. Se la ofrecí a Pedro Ruiz, que era el gran cómico del momento.

*¿Llegaste a hablar con Pedro Ruiz?*

Sí, con él y con su representante, pero este me dijo que estaba preparando algo con Garcí y declinó. Con el esqueleto de esa función hice la serie *Gatos en el tejado* con José Sacristán.

*¿Qué más escribes en este periodo?*

Una obra de teatro que quería montar titulada *Segundos fuera*. Me hablan de un chico para interpretar uno de los papeles que estaba trabajando de regidor en el teatro Lavapiés. Su nombre era Antonio Banderas. Muchos estábamos buscándonos la vida y dando tumbos.

Así que nada terminó de cuajar... Ya estaba harto y surgió un trabajo por parte de la familia de mi padre en una tienda que estaban abriendo. Y entonces Carmen y yo nos volvimos a Barcelona y me fui a hacer de escaparatista. Estuvimos dos años con trabajo, en un piso decente, nos compramos un dos caballos, y con él recorrimos media Europa. Vivimos una vida más o menos convencional.

En el dos caballos, en un lado tenía la E de España, porque me la pusieron en un viaje que hice fuera, y en el otro lado “Nucleares No, Gracias”. La E de España me la tacharon en Cataluña y los “Nucleares” en un 20N. Así que terminé tachado por las dos partes. Estar en el medio de algo, como un árbitro en un partido, es algo que he sentido muchas veces.

*¿Cuándo vuelves a Madrid?*

En 1981, y me voy a vivir a casa de un amigo que acababa de salir del armario y vivía en pareja. Y con ese chico hago una gira de teatro infantil como actor, una obra que se llama *La ciudad que tenía la cara sucia*.

*Pero, ¿por qué vuelves y dejas tu vida cómoda en Barcelona?*

Muere mi padre. Además se muere justamente el 20N, cinco años después de Franco, así es la vida. La excusa que tenía para estar en Barcelona y que mi padre no pensase que era un bala perdida, se acaba. Yo estaba viviendo con Carmen, habíamos decidido no tener ni hipotecas ni hijos y me digo “voy a intentarlo de nuevo”. Carmen se queda en Barcelona y me vengo a Madrid. Y entonces surge lo de *Parchís*.

## DE *PARCHÍS* AL UN, DOS, TRES, *RESPONDA OTRA VEZ Y DOCENCIA*

---

*Entras a trabajar con Parchís a través de tu tío Rudy Ventura, que es el padre de una de las integrantes del grupo, Yolanda Ventura, futura gran actriz de México y de Televisa. ¿Cuál es tu función?*

Empiezo cuando se empiezan a detectar ciertos problemas de relación dentro del grupo. Los niños iban con un agente de la discográfica Belter, que simplemente llevaba sus asuntos profesionales. No llevaban ningún profesor, ningún cuidador, nada. Mi tío y su mujer, la madre de Yolanda, viajaron a Argentina. Los niños estaban rodando una película que se llamaba *Parchís contra el inventor invisible*. Por la mañana rodaban y, a la vez, por la tarde, hacían una actuación en un circo. Mis tíos fueron a verles y cuando llegaron resultó que estaban alojados en el mejor hotel de Mar de Plata pero solos, con lo cual se encontraron a unos pequeños salvajes que, para entretenerse, desde el balcón del cuarto piso tiraban una silla metálica a ver a quién le caía en la cabeza o pedían caviar al *room service* porque era lo más caro y después lo tiraban al váter. El mayor, Tino, tenía trece años y el más pequeño (Óscar, luego fue Frank) ocho. Vieron que aquello era un disparate y cuando volvieron dijeron “estos niños no pueden seguir así”. Se planteó que, o iba una persona que fuera a cuidarlos o no seguían las giras. Y Belter, que estaba empezando a ganar mucho dinero con ellos, dijo que había que resolverlo como fuera y me ficharon. Hice una primera prueba con ellos, un primer viaje donde yo fui con algunos padres. Y entonces la relación con los chavales fue buena. A partir de ahí estuve algún tiempo con ellos, en giras por América, algunas de cuatro meses: recuerdo una en la que empezamos en San Francisco y terminamos en La Patagonia.

*En el momento en que tú te incorporas Parchís es ya una franquicia multimedia, hacen televisión y cine, aparte de música. Explica qué significaba Parchís en aquel momento.*

Cuando te das cuentas del éxito que tenía *Parchís*, sobre todo fuera de España, es increíble. Fui con ellos a muchísimas actuaciones durante un año y medio, siempre en el extranjero. Ellos, por ejemplo, llenaron dos días seguidos el Estadio Azteca: congregaron ciento sesenta mil personas. En México había tebeos cada semana que eran *Las aventuras de Parchís*. Había chicles, jerseys... era tremendo. En el aeropuerto de Lima los fans prácticamente destrozaron las instalaciones. Con los niños no podías ir por la calle, eran como los *Rolling Stones*.

*Los acompañabas durante las actuaciones musicales pero también durante los rodajes.*

Sí, estuve en dos rodajes de películas en Argentina. Y también participé de un rodaje en Disneyworld, sin permiso, con una cámara oculta. Aquello parecía cine de guerrilla. Era *La segunda guerra de los niños*, producida por Bermúdez de Castro y dirigida por Javier Aguirre.

*Describe una imagen que cristalice lo que era Parchís.*

Una imagen muy ilustrativa: en el Pabellón Azteca de México, donde cabían unas seis mil personas, metieron diez mil. El sudor se evaporaba y empezamos a notar agua por todos sitios: llovía sudor. En México de pronto había veces que te encontrabas situaciones peculiares. Una vez el dinero de la actuación no llegaba, y siempre pagaban antes del *show*. El promotor mexicano dijo “No saldrán hasta que no esté el dinero”. “Sí saldrán, no saldrán, sí saldrán”. Vinieron dos *rangers* o llámales lo que sea, dos rurales, dos policías, sacaron dos pistolas delante de mí y de los niños y dijeron: los niños van a actuar. Ya con dos pistolas actuaron. ¡Vaya si actuaron!

El único avión que perdimos en tantos meses de gira y continuos vuelos se estrelló en Chihuahua. Falleció todo el mundo. Se suspendió el espectáculo hasta el día siguiente. Cuando fuimos a ese lugar

a actuar, en la pista de aterrizaje seguían los restos del avión al que nunca subimos.

*Pero hay un componente ético aquí que es problemático: hay una explotación de los niños brutal.*

Sí, totalmente, una hiperexplotación de los niños. Después de un año y pico de relación, tuve un enfrentamiento con los padres y les dije: esto no puede ser, estos niños están expuestos a muchísimas cosas difíciles. Los niños se preservaron de las dificultades, en general, bastante bien, pero teníamos experiencias muy fuertes en países muy complicados. En ese combate con las familias, por supuesto perdí (había mucho dinero por medio). Me largué y ellos siguieron. Fue entonces cuando empezó a haber rupturas. No porque me fuera sino porque Belter de pronto se llevó a Tino como solista porque creían que era el artista que les iba a funcionar. Y entonces entró otro, otro, otro. Hubo todo un follón y el fenómeno se fue diluyendo.

*Poco a poco el fenómeno Parchís se fue desinflando, ¿qué pasó?*

Lo que yo sé es que surgió una gestión de un promotor mexicano que consiguió el interés de la gente de Disney, Atari y los juegos *Parker* con la idea de entrar en el mercado estadounidense. Querían preparar a los niños, llevarlos a Los Ángeles, que aprendieran inglés, coreografías etc. Es decir, montarlo a lo grande. Los niños estaban ya muy picardeados, eran ya muy artistas: tenían ganas de afrontar este proyecto. Pero Belter quedaba un poco fuera de juego y abortó ese plan. Para mí, dentro de la explotación, para entendernos, me hubiera parecido más productivo y sensato que hubieran colaborado con Disney porque hubieran vivido una experiencia única.

*Entonces, te fuiste tras año y medio y llegas al Un, dos, tres, responde otra vez (a partir de ahora identificado como Un, dos, tres).*

Sí, por una parte conecté con el productor Paco Molero, al que le hago llegar unos guiones que tenía. Me llamó y me dijo “van a empezar las televisiones privadas (que luego empezaron mucho más



tarde) y quiero hacer un proyecto para mi mujer María José Alfonso”. Pero este asunto sucede dos días antes de irme a una gira con los niños. Entonces escribo un piloto de lo que luego fue *Platos rotos* y este trabajo ya va circulando. Pero, a su vez, de rebote, María José Alfonso me pone en contacto con Raúl SENDER, que salía en el *Un, dos, tres*. En aquel momento Raúl SENDER estaba preparando un espectáculo llamado “Champán” para la sala de fiestas Xenon en los bajos del Cine Callao. Me pongo a trabajar con Raúl SENDER en un *show* de *sketches* y chistes. Él me lleva al *Un, dos, tres*.

*El Un, dos, tres es uno de los programas más importantes de la historia de la televisión en España. ¿Cuál es su legado?*

*Un, dos, tres* es un concurso pero, en realidad, es una mezcla de muchos géneros. Era un programa muy importante, con mucho presupuesto. Se llegaron a hacer algunos programas que eran míticos. Era un tipo de programa de entretenimiento muchísimo más elaborado que los de ahora a nivel de guion y a nivel de riesgo. Ahora hay programas como *La Voz*, y *La Voz* es siempre lo mismo. No hay más. Además, fue un programa que se exportó a muchos países.

*Cuando tú vas a trabajar al Un, dos, tres de colaborador ¿qué te encuentras?*

Bueno, yo viví el *Un, dos, tres* muy poco desde plató porque trabajaba en la productora Prointel de Chicho Ibáñez Serrador. Empezó haciendo unos textos para Raúl SENDER y posteriormente me piden más cosas. En un momento dado digo que quiero aparecer en los créditos porque en el *Un, dos, tres* los nombres de los guionistas no aparecían. Me dicen que no, así que me voy, aunque luego volví a finales de los 80.

*¿Y conseguiste aparecer en los créditos?*

Sí, es la primera vez que los guionistas aparecen en los créditos del *Un, dos, tres*. Fue una conquista mía. Yo tenía la convicción gremial de que los guionistas teníamos que tener imagen y presencia.

*Aparte de los sketches para Raúl Sández, ¿participabas en la escritura de otras partes del programa?*

Poco a poco me hice muy colega de Chicho y empecé a hacer más cosas, por ejemplo las letras de las canciones que había sobre la arqueología, los vampiros, la Grecia clásica. Íbamos a reuniones de producción que se hacían los viernes, el mismo día de emisión, donde se hablaba del programa siguiente. De ahí, salían las ideas para desarrollar el programa de la próxima semana.

*¿Había siempre un tema específico por programa?*

Sí, podía ser Egipto, por ejemplo. Entonces había una reunión donde estaba la decoradora, el jefe de producción, el encargado de la música etc. Y desde esa tormenta de ideas, se empezaba a elaborar el guion. Hubo un momento en que esto empezó a crecer y llevé a gente como Fernando León al equipo de guion. A Chicho le encantaba sentirse rodeado de gente joven, porque en aquel momento los jóvenes éramos nosotros.

*Formaste un grupo de trabajo para escribir los guiones de los sketches y las letras de las canciones. ¿Cómo era el trabajo en equipo en el contexto del Un, dos, tres?*

Cada uno se encargaba de un posible personaje. Pero había reuniones previas de las que salían casi todas las ideas. Esta es una práctica de las que más patrocino, es decir, que cuando estamos haciendo una serie, una película o lo que sea, es importante reunirse y, a partir de la tormenta de ideas, diseñar entre todos la historia, la escaleta, la estructura.

Me pasa ahora como antes a Chicho: me gusta rodearme de gente joven porque te alimenta muchísimo. Todos tenemos ese lado vampírico. Por ejemplo, si estoy dando una clase, hay treinta personas que vienen de distintos sitios y me encanta ver lo que piensan, cómo reaccionan, cómo tienen la cabeza. Me sirve muchísimo porque este contacto con la gente joven me hace sentirme en el presente.

*Hablando de gente joven, centrémonos un poco en tu labor como docente: en los años 80, te vinculas al Proyecto Piamonte. En primer lugar, más allá de la docencia, ¿cómo describirías el Proyecto Piamonte, a modo de centro neurálgico donde se juntan diferentes personas relacionadas con el cine y la televisión?*

Lola Salvador fichó a Carmen (Balagué), y entré por ella en el Proyecto Piamonte. La experiencia Piamonte era interesante porque reunía a un grupo de gente significativa con la idea de mejorar la formación de los profesionales. Por ahí pasó mucha gente. Recuerdo a Fernando Colomo en un curso de Lee Strasberg (hijo) afeitándose la barba y el bigote para hacer una escena de *Con faldas y a lo loco*.

*¿Cómo era la docencia en el Proyecto Piamonte? ¿Qué tipo de clases impartías?*

Allí di mis primeros dos cursos de guion. La verdad es que sabía muy poco y tenía muy poca experiencia, pero sí me di cuenta de que tenía cierta facilidad para comunicar, sobre todo mis dudas e inquietudes. Tuve como alumnos a Fernando León y a futuros colaboradores en buena cantidad de mis películas como Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra. Pero, insisto, yo era muy novato.

*Posteriormente has mantenido una vinculación con la docencia a lo largo de toda tu carrera. Primero, ¿dónde has dado clase a lo largo de estos años? ¿Qué tipo de interacción se establece entre la docencia y tu práctica creativa?*

He dado clase en bastantes sitios como en la Universidad Autónoma de Barcelona con Lorenzo Vilches o la Fundación Blanquerna (Universitat Ramon Llull). En la Universidad Pompeu Fabra he dado clase a lo largo de 6 o 7 años. Sustituí al fallecido Joaquín Jordá.

Mis cursos, incluido alguno de dirección, son siempre eminentemente prácticos. Los alumnos trabajan 4 secuencias del guion para realizar un tráiler, que escriben, ruedan, interpretan, dirigen. Esto les hace pensar en la estructura, los personajes, los pasos del guion

de una manera muy participativa. No hay demasiada teoría. Esta va saliendo a medida que surgen sus problemas a la hora de levantar el proyecto. También les pido piezas personales de un minuto grabadas con el móvil (o la cámara si la tienen). Suelen ser muy interesantes. El único requisito es que sigan una temática. En el transcurso de las clases, va aflorando la personalidad del alumno, poco a poco va mostrando su punto de vista sobre la vida. Me apasiona.

*En los últimos años, has estado vinculado al Máster Universitario en Cine y Televisión de la Universidad Carlos III de Madrid ¿cómo calificarías tu experiencia en la clase de Dirección Cinematográfica?*

Este año ha sido un muy buen grupo: la gente empezaba el curso y tenía muchas ganas de trabajar. Hicimos lo mismo: secuencias (a partir de adaptaciones libres de cuentos clásicos: *La ratita presumida*, *Cenicienta*, *Pinocho*, *Peter Pan*, etc.) y piezas personales de un minuto. Hay gente estupenda. Y con ese tipo de trabajo se les permite hablar con su propia voz, y muchas veces (y eso es lo realmente importante) encontrar esa voz en medio de tanto griterío.

## COMIENZOS EN EL CINE

---

*La primera película en la que trabajas como guionista es Operación Mantis (1985) de Paul Naschy. ¿Qué hiciste en este proyecto?*

Yo tengo unos principios muy raros en el mundo del cine: dos curiosos encargos (*Operación Mantis* y *De hombre a hombre*) y dos películas en cooperativa (*La noche de la ira* y *Calé*). Me estaba buscando la vida intentando colocar el guion de una comedia ácida, *El paraíso perdido*, que luego se convertiría en la serie *Gatos en el tejado*. Llegué a una productora que era una representante de actores, Rosa García, y me dijo que tenía una película con Paul Naschy. Él era un señor muy serio, muy raro... Tengo recuerdos de ir dos o tres días a su piso, que era oscuro como su filmografía, y me ponía una película que se llamaba *La bestia y la espada mágica*. Quería recoger los recortes de esta película y reciclarlos en otro proyecto; esas cosas que a veces se hacen en nuestra industria. De ahí pasamos a que me encargaran escribir una comedia para Paul Naschy. ¡Nada menos! Era una producción muy precaria, sin presupuesto. No llegué ni a verla. Ha habido varias películas en las que he trabajado y que no he visto y esta fue una de ellas. Hicieron la película y debió de ser un desastre total. Firmé la película con Paul Naschy, cobré nada y de ahí salió el segundo trabajo con Rosa García, *De hombre a hombre*, que fue la primera película que asumo. Hago la película con Tito Fernández, curiosamente creador de *Cuéntame cómo pasó* (a partir de ahora *Cuéntame*), años después.

*¿Y cómo abordas la escritura de De hombre a hombre (1985)?*

Rosa García tiene un guion que ha comprado, *Mi amigo Silvestre*, sobre un viejo que vive clandestinamente en unos grandes almacenes y un niño que se pierde voluntariamente en ese mismo sitio. Rosa me da el guion y me dice: quiero la mirada de alguien más joven, más moderno, reescribelo a tu aire. Llamé al guionista, Antonio Fos, y le dije lo que sucedía. Hice una adaptación de su guion para que lo dirigiera Tito Fernández y lo interpretara Fernando Fernán Gómez.

La película ganó un premio en el Festival de Giffoni y participó en la sección Panorama del festival de Berlín. Partí de la historia de Fos, respeté su argumento y basé la historia en la relación entre Fernán Gómez y el niño (más de la mitad de las escenas eran con los dos).

Tito Fernández me hizo ir a todos los rodajes y me convierto en una especie de ayudante “oye, pásale la letra a María Luisa Ponte”, “escribeme algunos diálogos más”. Tito Fernández era un personaje muy especial, un hombre muy inteligente y gracioso. Hacía unos *shows* tremendos, cuando surgía algún contratiempo se arrodillaba en pleno set y gritaba en plan Segismundo de *La vida es sueño*: “me queréis matar, ¿por qué me hacéis esto?” Era un clásico. Por circunstancias, he trabajado con gente muy interesante, muy especial, ya sea Chicho Ibáñez Serrador, Antonio Mercero, Josefina Molina o Luis García Berlanga. Son gente que pertenece a una época brutal del cine español. Me siento muy afortunado de que fuera así.

*Estás hablando de gente de otra generación, mayores que tú, ¿cómo trabajaron juntas ambas generaciones?*

Los que trabajamos en el audiovisual tenemos la capacidad, dentro de lo posible, de reciclarnos, porque la edad pesa mucho. En su momento, hablando con un guionista clásico, él me dijo: “tú tienes una manera de dialogar que es de hoy”, porque yo era el joven en aquel momento. Para ellos sí hubo un cambio, que vino a raíz de las películas de Fernando Colomo y de Fernando Trueba, como *Tigres de papel*, *Ópera prima* y otras. Hubo ahí una sacudida que luego se produjo de otro modo cuando entraron las películas de Pedro Almodóvar. Almodóvar fue el que más rompió con lo anterior. Luego Álex de la Iglesia, ya más tarde, sobre todo con *El día de la bestia*, inició otra ruptura. Ahí empieza a haber unas rupturas que además son formales, de realización: es otra manera de dirigir y rodar. Es un cambio que también se percibe ahora.

Yo soy ahora el que está en el otro lado, en la generación anterior. Pero lo cierto es que yo, que leo muchos guiones, no noto grandes diferencias de estilo y calidad con los de antes. En contraposición,

esta diferencia generacional sí la noto en el gusto y la manera de rodar.

*Has trabajado a lo largo de toda tu carrera la adaptación. En una primera fase, Esquilache (1988) y Bajarse al moro (1989). En la primera, trabajas con una de las grandes diosas del cine y la televisión en España, Josefina Molina. La segunda es una película mucho más contemporánea basada en la obra de Alonso de Santos. ¿Cómo te acercas conceptualmente a un texto preexistente en otro medio, con otros códigos, para hacerlo específicamente cinematográfico?*

Tanto *Bajarse al moro* como *Esquilache* son de nuevo dos encargos. Pero dos grandes encargos. Conocía *Bajarse al moro* muchísimo porque había estado en el estreno de la obra en Madrid dado que ya había establecido una profunda amistad con Verónica Forqué a raíz de la serie en la que debuté, *Platos rotos*; *Esquilache* no la conocía tanto. Esta última está basada en una obra de Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*. A mí Josefina Molina me inspiraba mucho respeto, y el productor, José Sámano, más respeto todavía.

*¿Cómo es el proceso de elaboración del guion de Esquilache?*

Fue muy largo porque José Sámano es un hombre muy minucioso. Me pasan *Un soñador para un pueblo* y me dicen: “¿qué te parece?” Daba para hacer una película de despachos y de personajes que hablan, pensaba: “difícil, esto es puro hablar y hablar”. Pero lo que me interesó de *Un soñador para un pueblo* fue encontrar una historia que tenía mucho que ver con lo contemporáneo, donde se podía contar lo que estaba sucediendo en el presente usando el pasado. Por tanto, planteamos una lectura política de la obra e hicimos una analogía entre Esquilache-Felipe González, Carlos III-Juan Carlos, con una parte del pueblo español reticente a los cambios haciendo barbaridades y, de otro lado, la parte de los españoles que deseaban ser ilustrados y ansiaban cambiar España. Podíamos abordar la resistencia que hay siempre en España a que las cosas avancen y sean más abiertas, más modernas. Nosotros convertimos *Esquila-*

*che* en una película claramente política, partiendo del maravilloso texto original.

En el caso de *Bajarse al moro*, que viene después, conocía la obra de Alonso de Santos y en aquel momento ya estaba quizá superada.

*¿Superada en qué sentido?*

Es una obra estupenda, de una carpintería teatral fantástica, pero sus protagonistas eran gente muy joven. Imposible pasarla al cine con actrices y actores como mi amiga Verónica Forqué, que era una mujer de treinta y tantos años. Entonces planteo dos cosas que para mí eran importantes. Una, los personajes de Verónica y Echanove llevan muchos años fumando porros y son el reflejo de un grupo que se va a quedar atrás. Dos, los personajes de Banderas y de Aitana Sánchez-Gijón personifican a los que salen de ese mundo con la idea de integrarse en el sistema, cargarse de deudas y se trasladan a las afueras dispuestos a ser infelices sentando la cabeza. Son los románticos los que se quedan en el viejo Madrid y los emprendedores los que se lanzan a poner su granito de arena en la gran burbuja que se estaba larvando. Me lo planteé como esas películas de *cowboys* en las que lo moderno —el coche— atropella a lo viejo, al vaquero. Me interesaba hablar de unos colgaos entrañables que van a quedar arrollados por una época donde los ideales van a cambiar por la obsesión del dinero.

*Nos dijiste que la primera vez que llegas a Madrid es una ciudad dura. Desde esa época a Bajarse al moro, 1989, ha pasado todo el Madrid de la movida, que ha llegado...*

Y se ha ido...

*Tras convertirse en mainstream. Define ese nuevo Madrid que tú te encuentras cuando vuelves tras tu periplo con Parchís.*

Yo me fui de un Madrid de muchos mendigos, un Madrid un poco *siniestro*, gris. Y vuelvo al Madrid exultante de la Movida que se funde rápidamente. En 1982, aquello está en plena euforia, *Arrebato*, Almodóvar... pero se empieza a fundir. Con la muerte de Tierno Gal-



ván en el 86 se empieza a escribir un epílogo de ese mundo y quedan reminiscencias muy importantes que Madrid va perdiendo. Y finalmente, llegan los 90 y Madrid queda fuera de juego porque ya nos vamos de cabeza para Sevilla y Barcelona. A partir del 86, Madrid se va convirtiendo en un sitio menos a la última. *Bajarse al moro* retrata ese Madrid de Lavapiés.

*Ese Lavapiés que retrata era también ese barrio donde veías a drogadictos pinchándose heroína mientras paseaban los carritos con los niños.*

Sí, pero ya era la fase terminal de esa época. No es el Madrid de Eloy de la Iglesia en *Colegas*. Es la fase en la que quedan los restos del naufragio, no la fase efervescente. Ya quedan los que han quedado tirados. Iba por la calle y me venía uno diciendo “¿me da una toallita?”. Y les bajaba toallas. Veías dos que hablaban y decían “yo me pongo una cremita aquí y yo con la cremita esto ya...”. Tú participabas de la vida de los heroinómanos: eran la gente de tu barrio. Pero eran los que se habían quedado atrás. Los ricos ya habían palmado todos de sobredosis. Algunos habían logrado curarse, por decirlo de algún modo. Y los otros eran el reducto que siempre queda. En *Bajarse al moro* vemos a este tipo de gente.

*Sí, desde los porreros, los personajes de Verónica Forqué y Echavare, hasta “el jeringas”, que termina muriendo de una sobredosis.*

Ese personaje no existe en la obra de teatro y refleja el mundo de la heroína que veía día a día en mi barrio.

*Es el componente crepuscular que das tú a la película. ¿Y si tienes que explicar el legado fundamental de la Movida, del ambiente cultural que había en Madrid?*

Yo vivo la Movida desde fuera de la Movida. Nunca fui una persona ni de moda ni que estuviera en el cogollo del asunto ni que conociera a los que estaban dentro. Sí conocí a Bernardo Bonezzi, que trabaja mucho musicalmente con Fabio McNamara y con Almodó-

var, porque hace la música de *Gatos en el tejado*... es lo más cercano que yo estuve de la Movida. Lo que quiero decir es que yo nunca participé de ir al Rock-Ola y este tipo de actividades. Estoy en otro sitio porque en general yo en la vida he estado siempre en otro sitio, por lo que sea. Además ese ambiente lo viví desde un espacio completamente distinto porque estaba trabajando en televisión. Yo no era una persona “moderna”, nunca llevé una hombrera. Fernando Colomo también ha sido un poco así. Es decir, somos gente que hemos estado cerca pero mirando desde otra orilla. Vives la Movida como un decorado que te están enseñando. Además, hay un tema de edad: empiezo a trabajar como guionista a los 32 años y ya me siento un tío maduro. No entro en esa cosa de la juventud loca. Aparte nunca me he drogado mucho: he sido un poco porrero, pero —experiencias aparte— no he entrado mucho en otros temas.

La Movida hizo que Madrid fuera un sitio bastante internacional y abrió muchas vetas artísticas, experimentó mucho y le dio a la ciudad un algo que se ha conservado: Madrid es como un pueblo y como una metrópoli a la vez. Es una ciudad donde tú puedes encontrar lo más extremo a los dos lados. No es una ciudad burguesa como Barcelona. Es como si toda España estuviera concentrada en Madrid. Las dos Españas están ahí metidas. Cuando sucedió la Movida, la otra España se quedó callada. Madrid estaba tomado por las fuerzas de la Movida y por las fuerzas de la modernidad y del “todo vale”. Ese “todo vale” empezó a asustar al gobierno y empezaron a decir “cuidado”. Poco a poco, Madrid empezó a transformarse y ya pasamos a la era de las sevillanas y Mario Conde, a la *beautiful people*. Es entonces cuando vuelve un Madrid que estaba por ahí larvando y se asocia con la izquierda más pija y vuelven Las Ventas, las sevillanas, vuelve otro Madrid que va ganando espacio y que hoy en día sigue ganando espacio.

*En Bajarse al moro hay una dicotomía entre los porreros que se van a quedar ahí, pero “felices” de algún modo...*

Sí, pero ya embarazada de un señor que no está con ella, sola y porrera.

*Y por otra parte la pareja joven —Antonio Banderas y Aitana Sánchez-Gijón— que se va a vivir a las afueras. Como diría Virginia Woolf “no se gana la paz alejándose de la vida”. Se alejan de la vida para caer en la convencionalidad.*

Sí, y en la hipoteca. En España ganó la hipoteca. Entramos en una forma de vida que luego se fue a la mierda con la crisis, donde todos se pusieron a comprar todo lo que encontraron. Con unos bancos que expoliaron a la gente, la esquilmaron, crearon un sueño de “olvídense usted de todo eso. Hágase serio. Piense en el dinero. Busque su espacio”. España, que tuvo ese momento de explosión después de Franco, la búsqueda de un espacio más libre, de juventud, se fue a un sitio muchísimo más consumista. Es la España que dijo “vamos a comprar”.

*Al mismo tiempo que vosotros estáis haciendo Bajarse al Moro, Eloy de la Iglesia hace La estanquera de Vallecas, que es el acto de defunción del quinqué de Colegas. Es también una película crepuscular.*

*La estanquera de Vallecas* también es otra adaptación de una obra de teatro de Alonso de Santos. En aquel momento la gente de teatro era la más residual. Los de cine estábamos en un sitio más pijo, dentro de la desgracia. Los del teatro estaban muy en la caverna. Dentro de esa caverna, de algún modo, hay una versión más suave que es *Bajarse al moro* y luego el mundo de Eloy, que es mucho más duro. Pero ambas películas vienen de dos necesidades teatrales.

*Tanto Esquilache como Bajarse al moro funcionan bien en taquilla y además te nominan a los Goya por ambas.*

Sí, se convierten en la segunda y tercera películas más taquilleras del año y quedo nominado al Goya por las dos, que ahora ya no se puede. Pero lo ganó Trueba por *El sueño del mono loco*.

*Fue tu primera gala de los Goya: cuéntanos esta experiencia.*

*Esquilache* tenía once nominaciones y se llevó solo dos premios: vestuario y Adolfo Marsillach, a mejor actor de reparto. *Bajarse al*

*moro* también tenía un par. La ceremonia fue frustrante porque no ganamos casi nada. Pero tampoco es tan importante. Yo he ganado un Goya por *Todos los hombres sois iguales* y no lo recibí, estaba viendo la ceremonia por televisión en casa de Colomo con un porro, por cierto.

Yo he visto auténticas locuras por el tema de los Goya, que es una cosa que no comprendo. Entiendo que sea importante ganar un Goya, te puede dar un poco más de dinero o dar visibilidad a tu película, pero... poco más.

*Primero, trabajas con Josefina Molina en Esquilache y también con Antonio Mercero en Don Juan, mi querido fantasma (1990). El caso de Fernando Colomo es diferente porque es de otra generación, más cercana a la tuya ¿Qué supone para ti trabajar con alguien como Mercero? ¿Cómo cambia tu relación con respecto a cuando trabajas, por ejemplo, con Fernando Colomo?*

Con Colomo, aparte de que hemos trabajado mucho más juntos, establezco una relación más de tú a tú. Hice mucha más amistad con Josefina Molina que con Mercero, pero en cualquier caso yo con Colomo compartía un código. Aunque Josefina es una mujer muy moderna de cabeza y Mercero era un hombre muy inquieto también, para mí eran dos personas más mayores. Mercero era un encanto de persona, y me gustaba mucho el guion de *Don Juan, mi querido fantasma*, que inicialmente era un proyecto en la tradición de Blake Edwards. Cuando de pronto él empezó a meter el *ballet* y todo ese tema medio gitano, perdí el control de la película y toda esa implicación que normalmente he tenido en los proyectos en los que he colaborado, trabajar en el desarrollo, en la producción, en la preparación, no existió. Cuando vi la película no me funcionó y me quedé helado.

*Con Esquilache sí estuviste más involucrado.*

Sí, en *Esquilache* trabajé muchísimo. Sentí que el resultado de la película estaba más cerca de lo que yo tenía en la cabeza.

*En Esquilache, hay un hermoso texto al principio y al final de la película, es una carta que le escribe Carlos III a Esquilache: “Querido Leopoldo, ayer me regalaron un bello grabado en el que se reproduce al detalle el ingenio volador llamado globo, que inventaron unos industriales franceses y con el que aseguran que navegaron por el cielo de París y cruzaron la mar hasta llegar sanos y salvos a la Inglaterra. Tras quedarme un largo rato absorto en su contemplación, pensé que bien podría ser este el comienzo de unos nuevos tiempos, y sentí una profunda melancolía al comprender que nuestro hoy ya es ayer, y que tanto tú como yo no tenemos otra razón de ser que la de nuestro pasado”. ¿De dónde sacaste la idea para ese texto?*

Me documenté mucho. Pedí un permiso para ir a la Biblioteca Nacional y saqué unos documentos que incluso pedí a Inglaterra. Vi que la trama coincidía con la época de la invención del globo y quería buscar algo que representara el futuro. Así encajó el globo de los hermanos Montgolfier. Además, me gustaba que fuera un *flashback* dentro de un *flashback* dentro de un *flashback*. Para mí era importante que hubiera ese principio y ese final, que en la obra no existe. Y luego, sobre todo también aporté la escena con Isabel de Farnesio (Amparo Rivelles), cuando le dice a Esquilache que se mate. Es la reina madre y le dice “tú, si tuvieras dos dedos de frente, lo que deberías hacer es suicidarte”.

*Y con una reina no se discute, se habla.*

Me gusta mucho esta escena, no porque la haya escrito yo sino porque me parece un punto muy importante de la historia, la reina está defendiendo su oficio: reinar. Para que el “oficio” sobreviva, te tienes que sacrificar, tú, Esquilache, porque yo te he puesto donde estás y eres soldado mío. Esto es lo que ocurre siempre en este tipo de situaciones. Tiene que haber un Bárcenas para que el PP sobreviva.

# COMIENZOS EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

---

*En paralelo a tu labor en el cine a mediados de los años 80, comienzas a trabajar en ficción televisiva. Tu primera serie es Platos rotos (1985). ¿Puedes explicar las grandes diferencias entre escribir para cine y para televisión?*

En aquel momento no me planteaba mucho la diferencia. ¿Qué hice? Cogí un esquema, un prototipo de serie, que fue *Un hombre en casa*, lo que luego fue *Los Roper*. Entonces había muy poca literatura sobre guiones y lo que hice fue copiarme el esquema. Me decía: esto tiene veinticinco minutos, son de doce o catorce secuencias, esto arranca así o de esta otra manera, etc. Para mí la gran diferencia entre el cine y la televisión es que en el cine tú tienes que atrapar a la gente para que entre al cine, con lo cual tienes que tener un producto que, porque es muy comercial o porque es muy extraño, por lo que sea, seduzca a la gente para que entre al cine y pague por ver la película. Una vez el público está dentro, has conseguido tu objetivo. Con lo cual al cine se le da más tregua que a la televisión. En la televisión tú tienes que enganchar desde el minuto uno. No digo que esto no ocurra en el cine. Por ejemplo, si vas a una película de James Bond es evidente que ahí hay un *hook* que desde el primer momento te está enganchando. Pero luego puedes ir a ver *L'avenir* con Isabelle Hupert y ahí ponte a esperar a que pasen cosas, porque quizá no pasan. Pero tú ya vas con esa voluntad, ¿no? El espectador ya elige lo que va a ver. En televisión el espectador se encuentra las cosas, y más ahora con el *zapping*. En aquel momento solo había una televisión: se encontraba lo que se encontraba. Pero para tener enganchado al espectador, para que al día siguiente se hablara de tu serie, tú tienes que atraparlo desde muy al principio. Ahora, por ejemplo, cuando entro en *Cuéntame* aporto la modalidad de *teaser*, es decir, un *gancho* de entrada y después: primer acto, segundo acto, tercer acto. Porque para mí los primeros 5 minutos, que te plantean de qué va cada capítulo, son fundamentales. Esto no tiene por qué ocurrir en las pelí-

culas necesariamente. En aquel momento yo me moví por intuición, y por la imitación pura y dura de las cosas que había visto.

*Entonces la comedia inglesa fue tu modelo fundamental para Platos rotos.*

Sí. Y pensé en el tema de la mujer separada que tiene que tirar para adelante con sus hijos. Me dije, hagamos una telecomedia sobre cómo toda una generación de mujeres luchadoras se espabilan y tiran para adelante.

*Platos rotos* fue una serie que hice con Paco Molero. Tres meses después, Rafael Herrero, que era el responsable de ficción de televisión española, y Federico García Serrano, que era su ayudante, me llamaron y fui a su despacho. Entonces me dijeron, nos ha gustado esto pero no te podemos encargar una serie. Te vamos a encargar tres capítulos más. Veremos cuatro capítulos y, según sean, tiraremos para adelante o no.

*Entonces escribes cuatro capítulos y se los enseñas a Rafael Herrero.*

Y dicen, hágase. Entonces ya me delegan un director que fue Carlos Serrano. Nos hicimos íntimos amigos pero no sé por qué problemas la serie se retrasó. La serie iba a salir en el año 83 y hasta el año 85 no se estrenó.

*Tú eras el único guionista de Platos rotos y trabajabas directamente con el director. ¿Cómo era tu relación de trabajo?*

Yo presenté los trece capítulos. Me dieron unas notas sobre los primeros, luego los reescribí y se lo pasaron al director. Después Carlos Serrano y yo trabajamos muy bien juntos. Participé en la serie de una manera muy activa. Me convertí en su sombra.

*¿En el casting también?*

Sí. Además, aunque la decisión final sea del director, yo en general, fuera de casos muy concretos, casi siempre he exigido ver el

primer montaje de lo que he hecho porque hay decisiones de guion que dependen de este montaje. Un guion no termina hasta que no está la película en pantalla: tú puedes cambiar un guion con toda la película rodada.

*Montar es reescribir:*

Tú reescribes muchísimo montando. Yo he llegado a cambiar totalmente el final de una película y rodar una mañana tres planos que necesitaba para ajustarlo a una reescritura, una vez vista la película.

*Platos rotos es una serie centrada en la mujer.*

En aquella época había series de primer nivel como *Anillos de oro*, más caras, rodadas en cine. Pero TVE tenía un departamento de ficción que hacía series que debía solucionar desde sus propios platós. Ahí entraban las series en vídeo como *Platos rotos*. Ahora se hace todo en vídeo pero en aquel momento hacerlo en vídeo era la caspa total y siempre que intentaban hacer series salían muy mal: eran muy cutres y antiguas... De las de vídeo y de media hora, *Platos rotos*, junto con *Media naranja* de Rosa Montero, fueron las más modernas, acercándose a las series que se realizaban en cine.

Cuando llegué, TVE era una cosa casi funcionarial: el director de fotografía era un señor que lo hacía muy bien, pero iba con pantalón de tergal, corbata, camisa blanca y chaqueta, como si estuviera trabajando en un banco. Nada que ver con lo que te puedas imaginar que es un rodaje hoy en día. Y luego había una optimización mínima: a lo mejor cada día rodaban dos minutos de vídeo. Hoy en día se hacen ocho o diez. Todo era muy funcionarial: si se acaba a la una se acaba a la una. TVE era como un dinosaurio. Que aquello tuviera una cierta modernidad y cierta frescura era muy difícil.

Los guiones de *Platos rotos* eran muy modernos para la época: se hablaba de divorcio, de homosexualidad, del gobierno, se hizo una referencia a Alfonso Guerra en aquel momento, había un capítulo en el que salía Woody Allen. Es decir, había cosas muy poco típicas en TVE.



*¿Cómo te acercas a la serialización de la ficción a nivel estructural?*

Yo intuyo que hay que mover dos tramas: una muy central e importante y otra por debajo. En *Platos rotos* tengo cuatro protagonistas que son cuatro mujeres en edades distintas. Entonces una es la protagonista principal, otra es la vecina; está la parte más cómica, y, por otra parte, está la parte más dramática. Entonces las unimos y desde ahí vamos improvisando. Ahora veo los guiones de *Platos rotos* y me tiro de los pelos y digo, ¡madre mía! ¿Dónde vas? Están llenos de errores

*Errores, ¿en qué sentido? ¿De verosimilitud o errores estructurales?*

Hay cosas muy toscas. Está todo muy desparramado. Uno de los problemas más grandes que tenemos los españoles o los latinos es que nos cuesta mucho entender el concepto de foco: *focalization* que dicen los ingleses. Tenemos mucha tendencia a desparramar. Y para que esto último funcione, hay que ser un genio. Hay demasiados personajes, demasiadas historias para media hora. Con menos hubiera sido mucho mejor. Si ahora tuviera que hacer una *sitcom* me movería en territorios parecidos a *The Big Bang Theory*, con ocho personajes, como mucho. En *Cuéntame* estamos con treinta personajes fijos, es una barbaridad.

*Tu primera serie “cara”, en cine, es Gatos en el tejado (1988) de Alfonso Ungría con José Sacristán como protagonista. Además, tu nivel de implicación aumenta.*

De *Platos rotos* vi un montaje del primer capítulo en televisión pero no estuve pendiente de todo el proceso de rodaje. En *Gatos en el tejado* participé más.

*Y con José Sacristán, ¿cómo fue?*

Sacristán fue una cosa curiosa. La serie, en principio, se le ofrece a Juan Diego y acepta. Pero él decide no hacerla cuando estaba muy avanzado el proceso. Sacristán dice que sí, encantado de la vida. Nos hacemos íntimos amigos. Durante tres años hacíamos las fiestas

de cumpleaños juntos. Luego, había cosas muy míticas. Por ejemplo, como estaba Emma Cohen íbamos mucho a casa de Fernando Fernán Gómez. Entonces tuve la suerte de conocer a Fernando Fernán Gómez en esas cenas donde estaba Manolito Alexandre, Pedro Beltrán... Entrás en un mundo en el que tú eres el pequeño, aunque tenía treinta y algo, y claro, participar en eso fue la bomba...

*Por favor, describenos este mundo.*

Era increíble. Ya con oír a Fernando Fernán Gómez tú te callabas. Él era un hombre incansable contando anécdotas, con esa manera que tenía de hablar “porque cuando vino María Luisa Ponte, porque el gobierno...” Yo creo que es la persona que más me ha impresionado hablando en mi vida. Era un espectáculo. Me acuerdo que una de las cosas que más me impresionó es algo que contaba y que luego he pensado mucho al hacerme mayor. Él decía: “cómo es lo de la vida que cuando hice *Balarrasa*, tras hacerme muy famoso, pensé que a partir de ahí iba a empezar mi popularidad y de lo que no fui consciente es que mi máximo en la vida fue en aquel momento”. Es muy curioso. Es una sensación muy rara porque todos tenemos la expectativa de que lo mejor está por llegar... Viví mi etapa de todas las películas con Manolo Gómez Pereira con mucho placer pero no con la sensación de que aquello era el tope. Y aquello era el tope.

*Volviendo a la ficción televisiva: Gatos en el tejado intenta, de alguna manera, seguir la estela, de Anillos de oro, de Turno de oficio y es una ruptura con la ficción histórica de TVE.*

En primer lugar, la serie se la ofrecen a Josefina Molina. Josefina está encantada de la vida y tiene ganas de hacer comedia, pero justo en aquel momento le surge con José Sámamo la posibilidad de hacer *Esquilache*. Ella pide una excedencia y entra Alfonso Ugría del que también llego a hacerme íntimo amigo. Pero claro, tanto Josefina como Alfonso no eran precisamente dos directores de comedia. Los guiones que yo había escrito eran más de comedia que los directores que los iban a asumir. *Gatos en el tejado* es una serie curiosa

porque chocan dos elementos, que es lo que yo escribo y lo que Alfonso dirige, más Sacristán, más Closas, etcétera y entonces, se produce algo que la hace una comedia curiosa, rara, triste. Yo quería contar una historia de un cómico, donde el protagonista pudiera hablar de la vida desde su *show*, porque había un *show* en cada capítulo. Y luego quería hablar de relaciones interpersonales y hacer una comedia ácida.

*Gatos en el tejado es una serie centrada en un padre soltero desubicado que tiene que afrontar unas nuevas coordenadas vitales.*

Me interesa la reconstrucción del hombre. Es decir, el hombre buscando un sitio nuevo. La parte más culminante de esta idea es una película que vendrá mucho después, *Dieta mediterránea*, en el sentido de que hay un hombre muy tradicional y un hombre menos tradicional que acaban compartiendo una mujer y acostándose juntos. Es decir, ¿dónde se ubica el hombre? Cómo tiene que cambiar porque si cambia el hombre cambia el mundo. Esa es mi teoría. El mundo es una mierda porque está dominado por hombres que se resisten a cambiar. Aunque no lo queramos, sigue siendo así. No creo ser un hombre feminista porque no pienso que existan hombres feministas realmente, de verdad. Pero sí entiendo que un mundo donde lo femenino tuviera más valor, sería más interesante y mejor.

*Hablemos de Las Chicas de hoy en día (1991). En un principio Fernando Colomo tiene la idea de hacer un proyecto que parte de dos ideas: Las Virtudes como protagonistas y tratar temas contemporáneos.*

Colomo y Ana Huete, la productora, venden la idea de *Las chicas de hoy en día*. Hay un título, un concepto y la idea de hacerlo con Las Virtudes. Colomo venía de hacer con Las Virtudes *Miss Caribe*, que fue una película fallida. Entonces, lo primero que yo hice fue desmontar todo lo que él tenía. Empezamos a discutir, a discutir y discutir. Pero Colomo se va a hacer un curso de guion con Frank Daniels (al que llamaban Jack Daniels porque bebía mucho), que era un teórico de guion de toda la vida. Entonces, Fernando es como un niño, y viene

con los conceptos que ha aprendido en el seminario: los tres actos, el punto de giro... y empieza a entender que lo que estábamos haciendo no funcionaba. Viene con la idea de que vamos a hacer una serie con una rubia y una morena, una andaluza y una catalana, es decir, que fuimos precursores de *Ocho apellidos vascos*, de algún modo. Colomo empieza a pensar en las actrices y empiezan a salir historias. Entonces empezamos a escribir. Ahí empecé una moda que cundió: irnos a un parador o un hotel y encerrarnos a escribir.

Si ves hoy *Las chicas de hoy en día* en día se nota que es una comedia moderna de aquel tiempo que se permite muchos lujos de estructura, de guion y de gamberrear. Se hicieron dos partes: la primera es mucho más loca y la segunda está un poquito más centrada. Ya éramos un poquito más coherentes.

*Las Chicas de hoy en día va directamente a La 2, ¿por qué?*

Porque consideran que es un producto muy fresco. Ten en cuenta que La 2 no es La 2 de ahora. En aquella época La 1 tenía 18 millones de espectadores y La 2 tenía 8 millones. Series como *Turno de oficio* fueron directamente a la 2.

*También se reservaba La 2 para lo más arriesgado.*

Exactamente, y para los programas más *underground*. La serie funciona muy bien y se convierte en una serie de culto. Tiene buenas críticas, está bien rodada... He recuperado algún capítulo este verano porque los pasaban por televisión y, al verlos, me decía “no me lo puedo creer”. Hacíamos muchas barbaridades, ahora se me ponen los pelos de punta.

*Con Las chicas de hoy en día intentáis hacer una serie contemporánea, ¿cómo crees que aguanta el paso del tiempo?*

La lucha que uno hace en la vida, en su carrera, aparte de intentar que las películas funcionen y que tengan que ver contigo, es por hacer un clásico. Esa es mi lucha. Un clásico que da igual que sea *Centauros del desierto* o *El apartamento*. Entonces, es evidente que cuando

te ciñes mucho al momento actual y te dejas llevar por las modas, las cosas pierden rigor y no se convierten en clásicos. Se quedan en el fragor del momento: eso ocurre con mucho cine de los 70, los 80 y los 90. En cambio muchos autores tildados de modernos como Almodóvar han logrado romper ese tópico regalándonos clásicos como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Átame* o *La ley del deseo*.

Tú utilizas lo contemporáneo pero intentas contar algo que trascienda esa actualidad. Si luego trasciende o no trasciende, ya no puedes hacer nada. En la comedia parece más difícil permanecer en el tiempo porque es un género que suele jugar a poner en jaque los tópicos del momento en que se rueda, pero hay que verlas treinta años después. Me parece que alguna de las comedias más abstractas que hemos hecho son las que quizá tienen más posibilidades de aguantar. Por ejemplo, *El amor perjudica seriamente la salud* o quizá *Inconscientes*.

*Esto es lo que siempre decía Bob Dylan, que él no hace “topical songs”, topical refiriéndose a canciones que tratan de un tema concreto, sino que intenta hablar de un concepto, la libertad o la desigualdad racial, por ejemplo, en términos más abstractos. Solo de esa manera puede una obra de arte trascender a la era en que es producida.*

Lo que he intentado es que cada película o que cada serie hablara de algo. *Las chicas de hoy en día* está llena de modernidad pero en el propio título estaba el enunciando, es decir: vamos a hacer un retrato de dos mujeres libres que vienen de lugares distintos, que se encuentran en una ciudad como Madrid, que absorbe todo, y a ver qué pasa con ellas.

*Hablemos de tu siguiente proyecto televisivo, Hasta luego cocodrilo (1992). En este caso es una producción interna de TVE.*

Sí, la gran diferencia es que *Hasta luego cocodrilo* es una propuesta de Alfonso Ungría. En este caso Alfonso dice: me gustaría hacer una serie sobre el mundo que yo he conocido, sobre su vida,

sobre su *Cuéntame*. Porque es una historia que va pasando por cinco épocas distintas. Él trae las ideas, yo creo la estructura, nos repartimos los capítulos y yo hago el acabado final.

*Estamos en una España que está a punto de “explotar” internacionalmente: los Juegos Olímpicos, la Expo, Madrid como Capital Europea de la Cultura...*

Sí, todo. Además, desde el 86, que es la entrada de España en el Mercado Único Europeo, a España se le empieza a meter dinero de fuera por todos lados, miles de millones, y el país empieza a tener respeto de sí mismo. Es el momento de mayor orgullo de ser de aquí, que luego ha desaparecido otra vez y es cuando nos fuimos a la mierda. Pero es un momento exultante del país. España se pone de moda.

*En Hasta luego cocodrilo se ve el tardofranquismo y la Transición con nostalgia y desencanto.*

Está el PSOE en el poder y ya se empieza a hablar de la cultura de los favores y la corrupción porque ya empieza a llegar la *beautiful people*. En la serie ve mucho esta progresión: hacia dónde ha ido cada personaje y si cada personaje ha renunciado a lo que quería. Todos los personajes de la serie están hechos polvo. Todos. Hay un personaje que es el mítico, al que buscan, que fue Jaume Valls, que murió muy joven de SIDA. Interpreta un personaje que era muy parecido a él mismo: un tío que se droga... y es el único que de alguna manera les está diciendo a todos cómo han perdido su identidad. Es una serie tristísima. Un repaso muy triste a aquellos que llegaron a ser la gran esperanza de un sector de la izquierda.

*Hay una tensión entre la politización de la vida social y el hecho de disfrutar la vida. Son cosas que no parecen compatibles en el universo de la serie.*

Sí, precisamente por el personaje que desaparece. Siempre hay un amigo que a ti te parece que es la bomba hasta que hay un día en

que ya no vuelves a verlo. Es esa persona que de alguna manera contamina a todo el grupo. Es el foco, el cometa Halley del grupo, ese personaje único que suele haber. Siempre hay un amigo que brilla especialmente pero del que debes desprenderte a veces, ¿no?

*Sí, porque brilla demasiado.*

Exacto. Y te quema y se quema.

# ESCRIBIR GUIONES: MÉTODO DE TRABAJO

---

*Tanto en el cine como en la televisión te mueves mucho en el terreno de la “dramedia”. Define cómo funciona este híbrido entre la comedia y el drama.*

La dramedia es comedia dramática, es decir, es un texto que va desde el melodrama de la lágrima, si quieres, hasta el humor y el *slapstick*. Puedes jugar entre ambas cosas, siempre que todo sea verosímil y creíble. Cuando tú juegas al *slapstick*, pues jugar con algo de lo que no te crees nada. Por ejemplo, puedes hacer *Aterrizo como puedas*. Pero cuando hay una parte que tiene que ser verosímil y creíble ya estaríamos en el terreno de la dramedia.

*Adentrándonos en la comedia, nos gustaría que hablastes de dónde te sitúas a nivel de tono y de estructura en este género.*

Siempre me ha interesado que la comedia tuviera algo de contenido y también un algo de la estructura narrativa americana, es decir que fueran historias con un planteamiento, un nudo, un desenlace, y unos puntos de giro, que tuviesen unos *gags* que se repitiesen tres veces, que los personajes estuvieran en continua acción. Y claro, luego sale lo que sale. Nosotros —Yolanda García Serrano, Juan Luis Iborra y Manuel Gómez Pereira— no nos mirábamos tanto en el cine de García Berlanga o en el cine cómico clásico español. Teníamos como predecesores el cine de Colomo, que me encanta, y el de Trueba, que era un cine más autoral, por un lado más francés, con derivaciones hacia Woody Allen, por la idea de contar las historias en primera persona.

Colomo, es muy personal y muy autor. Él siempre hace la misma película: es la historia de una señora o un señor que llega a un sitio donde se siente un marciano (ya sea un grupo de progres, una ONG, el mundo árabe o el barrio de Elephant Castle en Londres) y no entiende nada. Y las películas que he hecho con él buscan ese “efecto marciano”. El gay que no quiere ser gay de *Alegre ma non troppo*, por ejemplo.



En el caso de las películas de Gómez Pereira, huimos de ese estilo (sobre todo al principio) y buscamos una estilización de la comedia.

*¿Qué quieres decir con “estilización de la comedia”?*

Me refiero a que son comedias más de guion, que no pretenden ser autorales, al servicio de un director con ganas de contar una historia sin mostrarse en primera persona, una historia que se cuenta desde fuera. Casi todas tienen el mismo *leit motif*: es una guerra de sexos donde la mujer siempre lleva las de ganar y donde el hombre siempre se pone en ridículo, un lugar común del *slapstick* de siempre. Además el propio estilo de rodar de Gómez Pereira, con planos de grúas, muchos *travellings*, puestas en escena más sofisticadas, más estilizadas, es distintivo de esa colección de películas, antes no se hacía en la comedia.

Lo que nos sucedió es que tuvimos mucho éxito con una serie de películas cuya única pretensión era hacer buenas comedias sin ninguna excusa autoral. Eso, que es algo que ahora se busca sin ninguna coartada, era bastante novedoso en ese momento porque Martínez Lázaro, Trueba y Colomo sí querían dejar esta huella autoral. Nosotros nos quitamos este complejo voluntariamente, corriendo el riesgo de que nadie lo entendiera.

*Cuando trabajáis el guion en equipo, ¿cómo os repartís el trabajo?*

Fuera de los encargos directos que son las adaptaciones, que yo recuerde, las ideas de las películas es algo que yo planteo. Vamos a hacer una película sobre una pareja porno o sobre el teléfono erótico, etc. Lo único que pasa es que a veces planteo una idea y esa idea va rebotando y se va convirtiendo en otra idea. Esto ocurre en el 80% de las películas que yo he hecho.

*Escribir no es solo escribir diálogos y crear una estructura. Un guion de cine se transforma en una representación audiovisual.*

Normalmente en los guiones se dice “un personaje entra” y se inicia el diálogo. Yo intento que cada personaje entre con un objetivo

que le conduzca al diálogo. Alguien entra con la idea de cargar un móvil o dejar unas flores y en ese momento le dan una noticia importante, por ejemplo, su mujer ha muerto. Escribo ya con el montaje en mente para facilitar la labor del director porque el trabajo del guionista no es solamente escribir diálogos e introducir unos personajes en un espacio determinado. Algunos dicen, “bueno, esa es labor del director” pero no estoy de acuerdo. Me gusta dar la mayor cantidad de detalles sobre la puesta en escena y sobre las acciones de los personajes, y luego el director ya elige cómo organizar este material durante el rodaje y el posterior montaje.

Lo que procuro es que haya una idea motriz de cada historia, tanto en cine como en televisión. Y luego buscar la máxima síntesis de la idea. Por ejemplo, en *Todos los hombres sois iguales*, ese piso en que están los tres protagonistas masculinos decidí imaginarlo como una nave espacial en la que viven los 3 cerditos (los 3 hombres) y entra un alien —una mujer de la limpieza, a destrozarles la vida—. Lo primero que se plantea es: ¿de qué hablamos? En ese caso, de la lucha de sexos otra vez, pero planteada como una auténtica guerra con vencedores y vencidos (incluso bajas en la batalla como el personaje de Resines en esta comedia). Muy parecido planteamiento tiene *El amor perjudica seriamente la salud* donde de nuevo gana la mujer, y el hombre hace el ridículo, pero en este caso ella ya no es la víctima sino la gran depredadora. A partir de aquí, y solo cuando tenemos la idea núcleo muy clara, escribimos la escaleta (la estructura pormenorizada del guion).

En general, yo suelo ser quien plantea la idea que dispara el trabajo. Esa idea la transmito al equipo de guionistas y empezamos a hablar... Vamos quedando en bares, en vestíbulos de hoteles, por aquí, por allá, y no se para de hablar (de argumento, de historia, de personajes, de tono). Cuando tenemos ya un material que nos parece que empieza a ser interesante se lo contamos a la productora. Hacemos tres hojas de todo esto, y con ese material hablado y, de algún modo, vendido, nos vamos a un parador o un hotel ocho o nueve días a aislarnos. Y ahí se empieza a cocinar la escaleta o el tratamiento. Es decir, empezamos secuencia 1, secuencia 2, secuencia

3... Y salen normalmente unas escaletas extensas, con mucho detalle, incluso con diálogos. Cuando abordamos el guion, tenemos que tener claro todos que vamos a hacer la misma película: los guionistas, el productor y el director. Una vez se ha hecho la escaleta, que está muy pormenorizada, normalmente suele haber una primera escritura que no hago yo. Y luego reescribo, reescribo mucho. No siento el menor cargo de conciencia de hacer, deshacer y someter el guion a los cambios que considero necesarios. Superada esa fase, volvemos todos ya juntos sobre el guion y le damos la forma final.

Después, a otro nivel, intento que la descripción (las acotaciones) contenga detalles específicos. Si es una comedia, que la descripción tenga comedia en sí. Doy información emocional y cognitiva de los personajes. Esto es imprescindible en un guion porque a menudo los guiones pasan por alto lo que luego hay que resolver en la puesta en escena, es decir, no se visualizan.

*A nivel de puesta en escena, ¿cuántos detalles llegas a especificar en tus guiones?*

En el caso que dirija el guion otro, soy muy específico si considero que hay información importante que debe ser contada en primer plano. Las acciones de los personajes que juegan en la escena, su estado emocional con detalles a veces de la respiración que pueden ayudar al actor. Y si considero que hay cosas que la cámara debe captar muy cerca, no escribo “primer plano” porque esa es la decisión del director. Pero sí escribo “en un susurro” o “con los ojos húmedos” o algún tipo de acotación con la que intento implicar al director a acercarse al personaje. A veces visualizas la historia en un plano secuencia, y creas esa coreografía del plano en la propia escritura, desde el relato.

*¿Cómo trabajas los finales en tus comedias? Muchas de tus películas dejan varias líneas narrativas abiertas.*

El objetivo de la mayoría de las comedias es que el espectador se vaya a casa contento. Yo siempre he intentado que tengan un final

feliz pero con un giro o un giño ácido que les dé la vuelta. Esto es relevante porque si hay un género que no se da importancia es la comedia. La comedia juega a la no importancia y, por tanto, todos sus elementos son variables. Es decir, “podría pasar esto o no” o “van a ser felices o, ¿quién sabe?” Esto te da libertad, aunque hay que saber resolver esta ecuación.

A veces en mis comedias, los finales son de cosas que empiezan. Tengo tendencia a que los personajes terminen yéndose, fuera de España si es posible. Construyen algo en un lugar diferente. Cierro la película en un lugar donde la vida no concluye, si no que continúa y no sabemos cómo.

# EL GUIONISTA ENCUENTRA A SU DIRECTOR: APUESTA POR EL CINE DE GÉNERO

---

*A comienzos de los 90 empieza tu exitoso ciclo de películas con Manuel Gómez Pereira, define ese momento.*

Por una parte, había un deseo personal y de grupo de querer contar algo que tenía que ver con nosotros. Por otra, había un deseo de reto comercial. Teníamos la sensación de que el cine español estaba hecho polvo, y nos dijimos, ¿seremos capaces de hacer películas que nos gusten y que a la vez funcionen a nivel de público? Se juntaron ambas necesidades.

*Estamos hablando de un momento, comienzos de los 90, en el que hay una falta de conexión entre el cine español y el público, ¿cuál fue el efecto del llamado “decreto Miró” de 1984 y la manera en que favoreció el “cine de calidad”, para entendernos, el modelo Los santos inocentes, dejando de un lado el cine de género?*

La palabra decreto, de entrada, me asusta. Y mi recuerdo es que, de algún modo, y por decreto, se entierra un cine de género supuestamente malo para crear un cine que pueda enseñarse sin rubor en las pantallas internacionales. El propósito es bueno pero yo creo que ambos modelos de cine deben convivir. En el momento en que el cine español se apuntó al género —y aquí incluyo a los *spaghetti westerns*, los péplums, etc.— es evidente que tuvo proyección internacional, aunque fuera en el fascinante mundo de la series B. El género crea industria. En el momento en que el cine se convierte en una fábrica de obras que pretenden ser artísticas, participar en festivales y que supuestamente tienen que ser celebradas por la crítica, giramos hacia otro objetivo, que no va buscando tanto el favor del público como el favor del comité de “sabios” que van a dar las ayudas necesarias para llevar a cabo su producción. Este hecho fue en detrimento del género. Pilar Miró intentó mejorar el sistema y puso

su confianza en profesionales solventes para que decidieran qué era bueno y qué era malo, qué era digno de ayuda y qué no. Por ese camino siempre se crean unas élites que acaban esclerotizando el sistema. Es cuando se habla de “las películas que se tienen que hacer”, cuando surgen directores estrella, muchas veces fugaces —tal como los levantan, los machacan— todos terminamos dejándonos arrastrar por una corriente de opinión que es muy endogámica y se torna dominante. En el momento en que se tiene que elegir entre ruedo lo que quiero o lo que quieren, estamos equivocados. La gente tiene que tener la pulsión de hacer algo porque cree en ello. Mariano Ozores creía que sus películas, hechas en tres semanas, eran buenas. Y seguro que las hacía con toda la convicción del mundo. ¿Quién soy yo para decidir si son buenas o no? Pero esto ocurre siempre. Ahora no es Miró, ni ningún decreto, pero son las televisiones, las que (ellas sí) en busca del bombazo comercial, deciden “lo que mola o no”. Paolo Vasile decide qué quiere el público, los ejecutivos de Antena 3 deciden lo que quiere el público y TVE se queda con el resto.

*Los géneros cinematográficos están en un momento bajo a comienzos de los 90. Gómez Pereira y tú cambiáis este estatus desde la comedia. ¿Cómo se crea este equipo de trabajo?*

A Manolo Gómez Pereira lo conozco porque es ayudante de dirección de Fernando Colomo en *Bajarse al moro*. César Benítez, que es la tercera parte de lo que será la productora BocaBoca, desde el lado de la producción, es el segundo de producción en esta película. Años después, Carlos Orenge y César Benítez me llaman para escribir la segunda película de Manolo. Querían hacer una adaptación de *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás. Acababa de leerme a Millás y otros autores porque tenía la idea de hacer una serie de televisión con José Sámamo llamada *Los novísimos*, basada en los trabajos de los últimos novelistas que estaban pegando, gente como Jesús Ferrero, Soledad Puértolas, Pedro Molina Temboury y Millás, etc. Cuando me hablaron de adaptar *El desorden de tu nombre* me vino a la cabeza *La piel suave* de Truffaut. Tuve una primera

toma de contacto con ellos y les expliqué la idea. Dos semanas después me dicen que lo de Millás es imposible porque han pedido muchísimo dinero. Y me preguntan, ¿tienes tú alguna idea? Entonces, y juro que es así, digo “tengo que ir al baño”. A veces cuando me acorralan contra una pared, se me ocurren las mejores cosas. Fui al baño y recordé que Yolanda García Serrano me había dicho que tenía un título —*Chicas buscando taxi*— pero no una película. Y no sé cómo asocié ese título con *Extraños en un tren* de Hitchcock y una ópera de Mozart, *Così fan tutte*. En esta última —que es el argumento de *Salsa rosa* (1991)— dos mujeres que dudan de sus parejas les ponen a prueba intentando seducirles para ver si son fieles. La premisa de *Extraños en un tren* es: tú matas a mi madre y yo mato a tu mujer. Dos desconocidos coinciden en un sitio (en un tren en la película del maestro, en la discoteca “El tren” en la nuestra) y deciden intervenir en la vida del otro. Entonces, volví a la mesa y les dije que tenía una historia llamada *Chicas buscando taxi* con esta premisa, y que tenía cuatro páginas hechas, que era mentira. Después llamo a Yolanda y le digo lo que ha pasado. Orengo y Benítez dan el visto bueno y Manolo Gómez Pereira, Yolanda García Serrano, Juan Luis Iborra y yo empezamos a trabajar en esta idea, con el título provisional de *Chicas buscando taxi*. Le dimos muchas vueltas.

Manolo y yo somos de la misma edad, y Yolanda y Juan Luis tienen 5 años menos, es decir, que generacionalmente estamos muy cerca. Al trabajar durante tanto tiempo juntos, nos llegamos a conocer muy bien. Para focalizar *Salsa Rosa* propuse: vamos a poner en un contenedor todas las cosas que creemos que no hemos hecho en lo que llevamos de vida y queremos hacer, y que creemos que ya no vamos a hacer. *Salsa rosa* se hizo con muy poco dinero, en poco tiempo, y funcionó muy bien. En aquel entonces, pasar de 600 mil euros era muy bueno. Funcionó el boca a boca. Primera prueba superada. Hicimos lo que queríamos hacer y el público entró.

*Así como Ópera prima canaliza el espíritu de los tiempos a finales de los 70, ¿crees que Salsa rosa hace lo mismo con los principios de los 90?*

La comedia de Trueba era sobre la redención del progresista que lucha contra el *establishment* y acaba loco de amor. Es decir, un antihéroe, las nuestras no. Las nuestras pretenden poner un espejo en la pantalla y decirle al espectador: “mírate”, “compadécete un poco de ti” y “trónchate”. No hay antihéroes ni redención. Incluso poniéndose el disfraz de burguesas, nuestras comedias no lo son. *Salsa rosa* es un torpedo sobre la necesidad del adulterio y la necesidad de que en las relaciones de pareja las cosas se rompan y se tome conciencia de que, si quieres vivir mucho tiempo con tu pareja, el sexo dejará de contar muy pronto. O al menos no durará 25 años. Retrata un mundo de profesionales con chالé adosado muy infeliz aunque sea divertido.

*Ópera prima* hace gala de progresismo. El personaje interpretado por Óscar Ladoire juzga y dice, “yo soy así”. Se destroza, se autoparodia, pero, en el fondo, nos dice “soy guay”, y todos deseamos ser como él. Sin embargo, nadie quiere ser como los personajes de *Salsa rosa*.

*Entonces, la conexión con Gómez Pereira es generacional y también de sensibilidad.*

Sí. Antes había trabajado con Alfonso Ungría o Josefina Molina, grandes directores muy intelectuales y comprometidos. Yo quería hacer comedia, dar foco a la comedia, y para mí, eso era otra cosa. No quería ser trascendente. Y encontré a Manolo, y me di cuenta de que estaba en la misma onda. Cuando vi el resultado de *Salsa Rosa*, comprobé que tenía el *tempo* de la comedia, el sentido del *gag*, que planteaba las escenas un poco “a la americana”. Es decir, que favorecía el montaje, servía a la vez a los actores y a la cámara; y además su puesta en escena era novedosa para el género. Pensé: “perfecto, esto es lo que tenemos que hacer. Vamos a contar películas que nos gusten, pero no vamos a jugar a ser autores”. Formamos un *tándem*



y participamos unidos en todo el proceso de la película, desde el guion hasta el póster, porque, por encima de todo buscábamos transmitir a los posibles espectadores el núcleo de la película. Y había el deseo de reírnos de nosotros, ponernos delante del público y enseñarles el culo.

*¿Crees que Salsa rosa llena un vacío que existía antes de la llegada de una nueva generación de cineastas que, unos años después, sí reivindican el cine de género, gente como Álex De la Iglesia o Alejandro Amenábar?*

Sí, cubrimos un hueco que luego De la Iglesia y Amenábar acababan de llenar. Ellos dos, además, recogen a una generación más joven. Quiero pensar que nosotros contribuimos a eliminar algunos prejuicios sobre el cine español que ahora ya no existen. A principios de los 90, el hecho de que una película fuese española era una barrera en la puerta de los cines. A ello contribuían muchas voces. Algunas en prensa. Todo lo mediático iba en contra del cine español, como casi siempre. Podía ser cargarse los Goya, reventar la última película de Aranda o de Saura, o la típica cantinela: “estos que solo viven de las subvenciones”, como si la naranja valenciana o la pera leridana no viviesen de las subvenciones.

*Tras el éxito de Salsa Rosa, afrontáis un ciclo de películas que tienen una buena recepción crítica y son éxitos de taquilla. Explicanos la génesis del proyecto ¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? (1993).*

*Salsa Rosa* fue un proceso largo, tardamos un año en hacerla. Pero al ir tan bien, lo siguiente fue, “¿qué más podéis hacer?” Nos reunimos con Orengo y Benítez, y voy y les suelto: “hay que hacer una película que pase todo en un *sex shop*, en blanco y negro, como si fuera de John Cassavetes”. Era un momento en que los *peep shows* estaban en boga y en un principio queríamos hacer una película dramática. ¿Cómo llegamos a que fuese una comedia? No estoy seguro pero probablemente nosotros mismos nos fuimos rebajando:

que fuera comedia, en color, etc. ¡Al fin y al cabo nos habíamos comprometido a no caer en el error de ser autores! Quedó la idea central: una mujer dedicada al porno y la llegada de una pareja nueva con el que, sin conocerse de nada, tenía que follar.

Partimos de ahí y decidimos buscar información sobre el mundo del porno. Es algo que siempre he intentado en todos los proyectos: tener la máxima información. Teníamos una idea inicial del personaje principal, que luego le valió medio Goya (compartido con *Kika*) a Verónica Forqué. Pensábamos en una pobre chica, ingenua, triste, del estilo Cabiria de Fellini o Candela Peña en *Princesas*.

A través de mi tío, Rudy Ventura, contactamos con una pareja que se dedicaba al espectáculo del porno. Fuimos a Barcelona, y fue la primera vez que comenzamos con la rutina de irnos fuera y encerrarnos a escribir. Hablamos con ellos y todo lo pensado se fue al traste. Él era una máquina en lo suyo, pero un poco armario, y ella era la artista. A ella le llenaba actuar y recibir los aplausos por sus coreografías, los vestuarios que se diseñaba, los espectáculos que se inventaba. Fuimos a diferentes *shows*, porque hacían cuatro por noche, no te lo pierdas. Sirvió para cambiar completamente la idea del personaje que teníamos en mente. Y este nuevo tipo de protagonista cabía perfectamente en el registro de la comedia. Ella es la profesional y el personaje a reivindicar. Vuelve a ser un final abierto: una pareja termina en un *peep show* diciendo que se quieren mientras les están mirando diez pajilleros por unas ventanas. Vuelve a ser ese espejo curioso con el que miramos la realidad. Y no hay redención.

*Los dos protagonistas son Verónica Forqué y Jorge Sanz, y también incluye a Rosa María Sardá.*

No pensamos en Verónica para el personaje. Cuando pensábamos en el porno, nos venían más a la cabeza Angelina Molina o Victoria Abril, pero a medida que la película se fue transformando en comedia, pensamos en ella. Ella estaba en un gran momento de su carrera, había hecho *Kika* con Almodóvar, y era una actriz en primera línea. Hubo que convencerla para hacer una película sobre el mundo del

porno, porque además tenía que desnudarse. Un poco por fuera y un mucho por dentro. Y encima, con música de Manolo Tena.

Para la Sardá fue el comienzo de la segunda fase de su carrera y le valió un Goya. Otra mujer maravillosa y amiga del alma.

*Entonces, nunca escribes con actores en mente para determinados papeles.*

Siempre que he pensado en un actor para un papel, ha acabado interpretándolo otro muy distinto. Yo busco personas de verdad, que en este caso era la actriz porno que conocimos. La tendencia general es buscar referencias, sobre todo ahora, con las series: “es como el personaje de *Juego de tronos*...” Yo digo: “No, mejor tráeme a tu primo, a tu tía Margarita o al panadero”. Procuro que los personajes sean tan reales como sea posible.

*El personaje de Verónica Forqué es una apasionada de su trabajo y es tremendamente feliz con lo que hace.*

Es una película sobre la dignidad. Es una mujer que tiene que viajar al mundo refinado de los catedráticos de Salamanca —a visitar a sus suegros que son de clase acomodada—. El resultado es que le acaban demostrando lo indigna que es para casarse con su hijo. Además todo el tema de la *performance*, del cambio de papeles —el enredo como clave clásica de la comedia— es de donde surge la risa. Detrás de todo esto hay un personaje que defiende lo que es. En esta comedia nuestra Gloria logra salir con dignidad. Ella es Chaplin, en muchos sentidos.

*Hay un intercambio entre Rosa María Sardá y Verónica Forqué en el que la Sardá dice “yo en los setenta era hippie” y Forqué le responde “y yo también”. Tenemos a dos mujeres que no son de la misma generación exactamente y que están diciendo “sí, nosotras también éramos libres pero ahora somos otra cosa”.*

Claro. La Sardá y Verónica se llevan diez años, pero es cierto que en los años noventa seguramente las dos estaban en el mismo sitio.

Lo que pasa es que hay unos *hippies* que evolucionan a superpijos y hay otros que se quedan dónde están. Vuelve a ser el tema de *Bajarse al moro*, cuando hablábamos de dónde se quedan esos drogatas. Es distinto ser *hippie* con dinero a ser *hippie* sin dinero. Quiero decir, yo, supuestamente, fui un poco *hippie* en mi época pero no paseaba por Ibiza con unas blusas y unos capachos. Mi mundo estaba en el Raval y en el Rastro.

*La película va muy bien también.*

Incluso mejor que *Salsa Rosa*. Además la película se estrena el mismo fin de semana que *Acción Mutante...* y gana a *Acción Mutante* a pesar de que esta última era la película que en aquel momento se esperaba con más expectación

*Cronológicamente llegan Alegre ma non troppo de Fernando Colomo (1994), Todos los hombres sois iguales (1994) de Manuel Gómez Pereira y Mi hermano del alma de Mariano Barroso (1994), ¿cuál fue tu grado de implicación en cada uno de estos proyectos?*

Yo tengo una implicación emocional más fuerte con Manolo porque venimos de dos éxitos grandes. Mariano es un tío que me cae muy bien pero se me va una generación adelante, para mí era un joven valor. Y con Colomo había trabajado muy bien previamente y sobre todo me apetecía mucho el tema de la orquesta y la música. Entonces me divido entre implicaciones muy parecidas, pero de algún modo (quizá equivocado) la película que siento más mía es *Todos los hombres sois iguales*.

*Háblanos de tu relación creativa con Fernando Colomo y su forma de hacer cine.*

Creo que Colomo es la referencia de muchos otros directores. Muchos han chupado de Colomo, con perdón, Almodóvar incluso, Manolo, muchísimos. Es un tío que tiene un talento natural y algo muy especial, muy de verdad. Colomo es un hombre que necesita pasar por las experiencias que relata: rodar es su excusa para vivir

experiencias. Toda la historia de *Alegre ma non troppo* viene de que nosotros conocimos a una pareja de guionistas, él homosexual, ella heterosexual, que eran compañeros y de pronto un día él viene y nos anuncia que se va a “quitar de homosexual”. Y entonces se nos empieza a ocurrir una historia sobre esa chica, que se llamaba Salomé y su colega Pedro. Empezamos a elucubrar y de ahí nos fuimos a la música. Aunque el motor de la película seguía siendo un tío que es gay y, de repente, decide no serlo. Y luego vino la idea de la joven orquesta. Hablamos con Edmon Colomer, que era el director en aquel momento de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España) y aceptaron participar. Y entonces ya empezamos a ver a los jóvenes tocando, vivíamos dentro de la orquesta, estuvimos con ellos una semana. Es una maravilla a nivel emocional-cognitivo.

La madre fue otra vez Rosa María Sardá, personaje que aproveché para rendir cuentas con mi madre...

Hubo varias anécdotas que pasaron con *Alegre ma non troppo*. En aquel momento, Penélope Cruz estaba con Nacho Cano (de Mecano) y llevaban lo suyo en plan muy introspectivo y religioso. Entonces ella no podía enseñar ni media pierna, parecía una monja de clausura. De hecho, tiene una escena con Pere Ponce en la que ella se mete en la cama con panti y yo les decía, “¿pero cómo habéis dejado que se meta en la cama con panti?” Bueno, aquel fue el año de los panti porque eso pasó con ella y pasó con Lydia Bosch en *Mi hermano del alma*. Y yo no soy nada de que se desnude la gente, soy muy pudoroso, pero digo, “¿cómo hacen esas escenas con panti? No sé, que se pongan una bata, otra cosa”. En fin, Penélope era maravillosa, pero estaba instalada en ese momento; luego, cuando coincidí con ella otra vez en *El amor perjudica seriamente la salud*, como ya había levado anclas de ese relación, era otra mujer.

*En Alegre ma non troppo, Penélope Cruz está fantástica.*

Sí, ella está genial siempre porque tiene mucho talento. Hacíamos unas lecturas de guion en las que ella, que en aquel momento era muy jovencita, y muy periquito, decía “yo esto lo voy a cambiar y

voy a poner no sé qué” y yo le decía, cámbialo si está mejor, si no está mejor no lo cambies. Luego hizo lo que le salió de ese mundo intuitivo que tan bien maneja e hizo un gran papel.

*Ella representa la sexualidad para el personaje protagonista de Pere Ponce, que va de la homosexualidad a la heterosexualidad, a un estado de bisexualidad en el que no sabe dónde está y al final vuelve a la homosexualidad.*

La película va sobre encontrar tu lugar. El protagonista no puede ser el primer trompa de la orquesta por mucho que la madre insista, porque no tiene tanto talento como el personaje interpretado por Penélope Cruz, y además tiene que reconocer su homosexualidad; el padre (Óscar Ladoire) no puede estar con una chica tan joven; la madre tiene que tragar con cosas que le desagradan. Del mismo modo, los músicos están buscando un puesto en la orquesta. En mi cabeza, el tema principal era la búsqueda del lugar y cómo cada personaje termina encajando, más feliz o menos feliz.

*Todos los hombres sois iguales es tu tercera colaboración con Gómez Pereira después de dos superéxitos. Aquí metéis en la misma casa a Juanjo Puigcorbé, Imanol Arias y Antonio Resines. ¿Cómo surge la idea y cómo evoluciona?*

El origen de *Todos los hombres sois iguales* es muy distinto al resultado final. Partimos de que queríamos hacer un *thriller* sobre hombres que están separados, que no les dejan ver a sus hijos y que protestan porque creen que sus ex mujeres se los han quitado. Llegamos a escribir una especie de escaleta con esa línea, pero los productores nos vuelven a decir que se nos ha ido la olla. Y con la rabia que eso nos produce, nos proponemos levantar una película muy políticamente incorrecta; una película donde salen los hombres y ponen a parir a las mujeres, pero son unos desgraciados. Entonces empezamos a coleccionar putadas que las mujeres heridas suelen hacer a sus ex, con el dinero, con los hijos... Y ahora vamos a colocar todo esto en una película, a ver si somos capaces. Pero necesitamos

una mirada para que el espectador entienda que nosotros no estamos del lado de estos hombres sino que estamos en otro sitio. Dimos muchas vueltas: todos van a una psicóloga, todos tienen la misma abogada, etc. Hasta que vino la gran idea, ¿cómo hacer que alguien se cuele en la casa? Una asistenta. Y eso nos funcionó muy bien porque eran otra vez tres *yuppies* tipo *Salsa rosa* —un arquitecto, un dentista y un piloto— enfrentados a una mujer trabajadora, con un hijo y con un marido maltratador que es policía.

### *De clase baja.*

Efectivamente, y es una tía que tiene que arrodillarse para limpiar orines, pelos... ascos varios. Y de alguna manera nos parecía que personificaba a todas las mujeres que limpian la mierda que vamos dejando los hombres. Otra vez volvíamos a tener un tema claro: la lucha de sexos. Con los tres hombres, construimos un solo hombre: uno era la cabeza, otro era el estómago y otro era el sexo. No había corazón. El sexo era Imanol, el estómago era Resines y la cabeza era Puigcorbé. Y también hicimos un núcleo familiar: el padre es Resines, que es el estómago, el niño es Imanol y la madre es Puigcorbé. Lo que me parece más osado de la película es matar a uno de los protagonistas, que es Resines, al que envenena su ex mujer. Que un protagonista, en una película tan divertida, muera nos parecía muy controvertido y arriesgado, pero queríamos que muriera porque creíamos que por lo menos uno de esos hombres, y especialmente su personaje, merecía la muerte.

### *Abunda un poco más en cómo se maltrata a la mujer en las comedias.*

Yo creo que en las comedias, incluso de gente joven como en el mundo gamberro de los Torrente, los Álex de la Iglesia, salen siempre unas tías cojonudas y estupendas, guapísimas, rubias, que las arrastran por el suelo, las atan, las amordazan, las cosen, las suturan, les hacen de todo. Y esas mujeres tienen muy poca voz. Como mucho son *majorettes* que responden a fantasías masculinas, casi siempre son objetos. De la comedia clásica lo que más me gusta es

que existen personajes encarnados por Katharine Hepburn o Judy Holliday, que son mujeres que mandan en su terreno, mujeres a las que entiendes y que no están ahí como objetos.

*Estás hablando de Hollywood, pero la comedia española es hiper-masculina. Hay muy pocas comedias con mujeres potentes.*

Sí. Hubo todo un esfuerzo que fue la generación Dibildos, que fue *Las chicas de la cruz roja*, *Muchachas de azul*, *Amor bajo cero...* pero al final siempre hay novios celosos que les riñen y reprimen o tipos cachondos que se las quieren tirar. Sí hay un protagonismo de la mujer, sí hay pequeños esfuerzos, pero en general el papel de la mujer es secundario. Hasta en las películas de Berlanga, que es el gran maestro. En *El verdugo* Emma Penella es la que mete al protagonista masculino a ser verdugo, la que quiere el piso: la mujer es siempre una especie de rémora que lleva al hombre a lo peor.

*Y volviendo a Todos los hombres sois iguales, ¿cómo trabajasteis la estructura del alien y los tres hombres? Aparte, hay un juego de sexos y uno de los hombres va a emparejarse al final con la asistente, ¿cómo estructuráis las vidas presentes y pasadas de estos personajes con sus ex mujeres, que son también personajes importantes en la película?*

Tiene una estructura muy curiosa de inicio. La película empieza en un avión y hay un tío, que es el piloto, que quiere tirar el aparato porque tiene un ataque de nervios; dos pasajeros consiguen detenerlo ¿Cómo? Contando los horrores que sus ex mujeres les han hecho pasar. Después hay tres *flashbacks* anteriores al avión y resulta que toda la historia del avión la están contando en una fiesta donde acaban tirando un televisor por la ventana. Luego llega el catalizador, es decir, el personaje de la asistente (Cristina Marcos), y así entra en la vida y la intimidad de estos hombres. Fuera de esa estructura, de ese inicio que costó un poco, lo demás fue saliendo con bastante facilidad porque teniendo muy claros los tres personajes ya sabíamos por dónde tirar. Hubo la gran suerte de encontrar a Cristina Marcos



porque en su momento se quiso que fuera otra actriz más famosa. Luchamos por Cristina en contra de muchos elementos.

*A parte de colaborar con Gómez Pereira, a mediados de los 90 haces un par de películas con Mariano Barroso, En el 1994 escribes Mi hermano del alma, que es una película muy bien recibida por la crítica. Barroso además gana el Goya a la mejor dirección novel. ¿Cómo conoces a Barroso y cómo te embarcas en este proyecto?*

Lo conozco a través de Colomo. Barroso es el traductor de Frank Daniels en el seminario de guion. *Mi hermano del alma* no funciona a nivel de taquilla pero sorprende como ópera prima.

La idea original es de Barroso. Él quería partir de la idea de que hay un hermano bueno y un malo, y que al final se vea que el malo es bueno y el bueno malo. A partir de aquí se crea una estructura y de eso me encargo yo, que es lo que me toca casi siempre. De ahí sale la idea de la competición entre vendedores de seguros. Necesitábamos experimentar el viaje, así que alquilamos un coche y fuimos desde Benidorm hasta Gerona, recorriendo toda la costa. Algunas anécdotas que pasan en la película, nos sucedieron a nosotros.

Es una película que habla sobre la dualidad, la parte clara y oscura de cualquier ser humano. Además habla de la permanencia de la culpa. Esa culpa que siente Carlos Hipólito por su hermano Puigcorbé. De ahí que sabes que el personaje de Puigcorbé se tiene que morir pero nunca va a morir. La película es medio *thriller*, medio drama, hay un poco de comedia, juega con la mezcla de géneros y es un poco inclasificable. Barroso trabaja muy bien con los actores, y consiguió un buen resultado.

*Hay momentos de la película de difícil legibilidad, no sabes si reírte o empatizar con unos personajes en circunstancias extremas. Y está entre el cine de género y el cine de autor, lo que quizá explique su buena recepción crítica.*

Juega al cine de género pero hay un deseo autoral. Las escenas se ordeñan hasta llegar a un extremo, “tarantinea” un poco al alargar

el suplicio y la muerte. Fui a verla con Josefina Molina a la Filmoteca. Cuando terminó, me dijo “¿Y por qué habéis hecho está película?”

*Y después llega Éxtasis (1995).*

A Mariano le ficha Tornasol, viene y me dice que quiere hacer una historia sobre el teatro. Le digo que escriba con Lluís Pascual, que es un director de teatro muy reputado pero no fructifica, y vuelve a mí y me plantea una historia sobre un padre y un hijo. Además ya tiene el título *Éxtasis*. Se me ocurre incorporar *La vida es sueño* de Calderón de la Barca porque es sobre un padre y un hijo, y también la idea de un tipo que finge ser el hijo de un famoso director de teatro. Es una película en la que, por una parte, el personaje de Bardem traiciona a sus amigos por la fama, el éxito y la fascinación por el dinero. Por otra parte, el personaje del padre, Federico Luppi, es un vampiro que quiere sangre joven para seguir siendo quien es. Con *Éxtasis*, y también *Mi hermano del alma*, llegábamos a situaciones tan extremas que era difícil encontrarles un final. Había una serie de conflictos morales que nunca estábamos seguros de cómo resolver.

*Hay una afirmación del personaje de Federico Luppi que nos llamó mucho la atención: “Gracias al teatro he descubierto cómo funcionan los seres humanos.” ¿Ha descubierto Joaquín Oristrell cómo funcionan los seres humanos gracias al teatro, al menos en parte?*

Uno de los motivos por los que me gusta mucho mi trabajo es porque me ha dado acceso a mundos diferentes. Cuando escribes tus personajes tú eres él, ella, la madre, el padre, el malo, el bueno, estás en las cabezas de todos. Tienes que vivir de la empatía y la observación de la gente. Además evidentemente todos somos actores de nuestra vida. Nadie se enseña cómo es, de verdad. Luego hay buenos y malos actores. El teatro y la ficción, de manera más general, te enseñan de la vida. La ficción es maravillosa porque muchas veces te compromete más con la realidad que la realidad misma.

Para entender la Historia, por ejemplo. En el momento en que la ficción recurre a la historia, te comprometes emocionalmente con la misma y tiene un valor que no es solo el dato y el conocimiento sino que también tiene un componente afectivo. La ficción nos proporciona ese componente emocional que necesitamos para digerir la vida.

*El personaje de Luppi es incapaz de implicarse emocionalmente fuera del mundo del teatro y, sin embargo, dentro de este último, lo da todo.*

Hay gente que solo puede manifestar sus emociones con el cliché de algo que no es su vida. Yo estoy seguro que gente como Paolo Sorrentino, Ang Lee o Almodóvar viven su vida en las películas que hacen. La gente, cuanto más genial es, que no es mi caso, viven más la ficción y menos su vida, porque su vida es la explosión de esa ficción, a modo de coartada para vivir. Si tú estás en otro sitio, sí que tienes una aproximación a la vida que te permite acercarte a gente muy diferente. Una vida sin ficción es como una vida sin música, es imposible.

Además, el arte ordena la vida, en general. Luego se puede deconstruir, hacerlo abstracto y derivar por otras opciones artísticas.

# DE GUIONISTA A PRODUCTOR: LOS AÑOS DE BOCABOCA

---

*Manuel Gómez Pereira, César Benítez y tú creáis una productora.*

Yo organizo una cena en casa, vienen Mariano Barroso, Manolo Gómez Pereira y no sé si Colomo. Y digo que tenemos que hacer una cosa que se llame algo parecido a United Artists con el fin de controlar nosotros el proceso de producción. Al final se descuelga todo el mundo y quedamos Manolo y yo. Posteriormente, César Benítez habla con nosotros y decide participar.

Durante un año estuvimos comiéndonos los mocos planeando una película. Yo dejé claro que me lanzaba a producir si hacíamos televisión además de cine, que si no, no me metía. Ellos andaban pajaritos. Curiosamente el que tenía más dinero era yo porque iba generando guiones. Para crear la productora se necesitaban en aquel momento 3.000 euros. De eso me ocupé yo.

Yolanda García Serrano acababa de publicar un libro de relatos sobre la línea erótica, *Línea caliente*, me lo regaló, lo leí y enseguida pensé: “aquí hay un universo interesante”. Tenemos que hacer algo parecido a lo que hicimos con *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* pero con líneas eróticas. Yolanda se descuelga porque le sale un proyecto en TVE y Naomi Wise, que en esa época era la novia de Mariano Barroso, ocupa su lugar.

En medio de esos inicios complicados nos surge la idea loca de que esta película tiene que ocurrir en Nueva York, aunque no teníamos ni un puto duro. Y con dos cojones alquilamos un apartamento en la calle 86 y nos vamos allí a encerrarnos un par de semanas. Yo, en paralelo, estaba escribiendo *Éxtasis*. Y en pleno proceso de escaleta de la peli neoyorquina se nos coló Mariano Barroso, que estaba muy inseguro con el final de *Éxtasis*. Le recuerdo persiguiéndome mientras yo hacía la colada en la lavandería comunal del edificio. Y allí, entre detergente y suavizante, acabamos de darle forma a esa historia.

La idea original de *Boca a boca* (1995) era que el protagonista, un actor llamado Víctor Ventura —desde el principio pensamos en Javier Bardem— quería triunfar en Hollywood (fijate tú qué casualidad). Iba a Nueva York y se encontraba que la película que le habían prometido se iba al garete y terminaba trabajando en el teléfono erótico porque se resistía a volver a España y mostrar que había fracasado. Y, poco a poco, empezaba a tener mucho éxito por su voz latina. Escribimos el guion y toda la acción sucedía en Nueva York. Lo presentamos y todo bien, parece que puede producirse.

*¿Con quién habláis para financiar el proyecto?*

Con el Ministerio, con la distribuidora —Columbia— que había tenido tres éxitos con nosotros, y estuvimos viendo qué dinero podríamos conseguir para hacer la película en Nueva York y en inglés. Y nos vamos a localizar allí y a hablar con actores. A través de Naomi Wise contactamos con Billy Hopkins, que es una empresa de *casting* muy importante. Estábamos con la gente que hacía las localizaciones a Spike Lee, que curiosamente posteriormente hizo también una película sobre el teléfono erótico que se llamó *Girl 6*. Y conseguimos nuestra primera entrevista con una actriz mítica: Rita Moreno para hacer el personaje de la representante, el que hizo finalmente María Barranco. Rita Moreno: la estrella de *West Side Story*, la ex amante de Marlon Brando nada menos. Segunda entrevista (frustrada) Jeff Daniels para hacer el personaje que hizo Josep María Flotats. También tuvimos una propuesta de entrevista con Linda Fiorentino, que por entonces andaba buscándose la vida. Fuimos a hacer todas las localizaciones: pasamos por múltiples tugurios (locales de *striptease*, clubs de sadomasoquismo, discotecas gays), todo fuera de horario, por la mañana. Finalmente conseguimos todas las localizaciones de la película. ¡Espectaculares!

Llegamos aquí con todo y faltaban unos 400 mil euros. No era una gran cantidad pero no hubo manera de levantar la película. Entonces dijimos, vamos a hacerla en español y en Madrid.

*¿Y por qué, teniendo prácticamente casi todo atado, no pudisteis levantar la película?*

Pues porque daba mucho miedo, era demasiada inversión... el caso es que no encontramos lo que buscábamos. Trasladamos la película a España pero la teníamos pensada para Nueva York y ¡trasládala aquí! Lo primero: hubo que convencer a Javier Bardem porque la película ya no le interesaba. Él ya está en el momento Nescafé de su carrera. Entonces convencimos a Aitana Sánchez-Gijón, que venía de hacer una película con Keanu Reeves de protagonista, *Un paseo por las nubes*. El golpe de gracia para convencer a Javier Bardem y que se encontrara con algo que para él fuera único fue la participación de Josep Maria Flotats, que hacía mil años que no rodaba cine, desde 1975 con *Pim, pam, pum...* ¡Fuego!, y ¡Jo, papá! En aquel momento, Flotats era en Cataluña el gran icono: a punto de inaugurar el gran edificio del Nacional bajo su criterio, y voy yo a ofrecerle un papel de gay reprimido en una comedia donde tenía que arriesgarse a hacer el ridículo... Pero todo fue fácil cuando le dije: está Bardem y contestó “¿Javier Bardem? Ay, por favor que ilusión”.

*¿Podemos decir que en ese momento Flotats era el “Laurence Olivier catalán”?*

Totalmente. Y luego he continuado con mucha amistad con él y es un hombre encantador, educadísimo, una maravilla de señor. Y mira, que apareciese yo y le pidiese hacer un papel de comedia le pareció la bomba. En aquel momento, él era, no te diré un ministro, pero casi como un conseller de Cultura. Así convencimos a Bardem y levantamos la película.

*Boca a boca* es la primera película que conseguimos producir. Justo cuando ya vamos a embarcarnos en el proyecto, pegamos un pelotazo: firmamos con Sogetel, que en aquel momento era lo previo a Canal +, y entramos en el universo de Jesús de Polanco, *El País*, Grupo PRISA. Pasamos a convertirnos en la niña bonita de ese mundo.

*BocaBoca firma un acuerdo de producción con Sogetel, ¿puedes explicar en qué consiste?*

Coproducimos con una empresa que en aquel momento acaba de montar Canal +, que produce películas y que, de alguna manera, se convierte en mediadora también con las televisiones generalistas. Y detrás tiene un medio de comunicación muy potente como *El País*, que en aquel momento era la biblia absoluta, que detrás había un grupo editorial muy grande que formaba un sector de influencia muy importante. Y de pronto deciden colaborar con nosotros cuando ellos están en un mundo más autoral, de Julio Medem o Mario Camus, de películas mucho más “de festival”. Reivindicamos la categoría A de la comedia al meternos en un grupo donde están los elegidos. Y la primera prueba de fuego fue *Boca a boca*.

*¿Tenéis todo el control creativo y ellos ponen parte del dinero?*

Ellos leen el guion, hacen unos informes, ven el *casting*... hay un acuerdo mutuo. Lo que pasa es que a nosotros nos dieron mucha libertad porque cuando has acertado, te suelen dejar en paz.

*Explica por qué alguien que está en un punto álgido de su carrera cinematográfica no tiene dinero.*

No se gana mucho dinero al principio. Los guiones casi siempre han estado infravalorados. Tienes que escribir mucho y acertar para conseguir un caché importante. Lo mismo ocurre con los directores. Solo algunos muy privilegiados consiguen cobrar de acuerdo al trabajo que supone asumir la dirección de una película: estar en el guion, en la preproducción, localizar, rodar la película, estar en el montaje, en la mezcla de sonido, en el etalonaje, en la publicidad.

*La gente que desconoce el mundo del cine cree que los que estáis en este negocio cobráis una millonada.*

Claro, pero muy poca gente consigue vivir realmente bien de este trabajo. Hubo una época, al final de BocaBoca, en la que nosotros realmente ganamos mucho dinero.

Costó levantar la productora, pero finalmente empieza a entrar dinero y nos trasladamos a un piso en la calle Marqués de Valdeiglesias, en el que cada uno teníamos nuestro despacho. Establecemos una rutina de despacho, con personal muy motivado, nos asignamos un sueldo cada uno al mes y ya funcionamos como una productora con vocación de ser importante. Entonces se inicia el proceso de producción de la película que yo vivo por primera vez como productor. Y sufrí mucho.

*Tú vienes de tu mundo tranquilo escribiendo guiones y reuniéndote en El Escorial y de repente, ¿qué es nuevo? ¿Qué te sorprende? ¿Qué te agobia?*

César Benítez negocia todo el tema del dinero y Manolo Gómez Pereira dirige. Yo estoy en medio recibiendo nuevos proyectos, leyendo guiones, y buscando ideas para televisión. Hasta ahí bien, pero claro, Manolo empieza a rodar *Boca a Boca* y te pones en el lado del que produce y vives su infierno. Cada día vas al rodaje.

Es la cuarta película de Manolo después de tres éxitos, y él exige y se exige más. Y la película va creciendo, se rueda en un invierno muy crudo, y hay crisis, retrasos de rodaje... Javier Bardem lloraba a menudo porque le parecía que no estaba en tono de comedia... pasó un poco de todo. Yo no dormía y pensaba, nos vamos a estrellar: hemos hipotecado nuestros pisos, nuestras cuentas, nos vamos a quedar sin nada, esto va a ser un desastre.

Cuando veo las películas terminadas paso por un proceso hasta que las asumo. Además, la comedia la tienes que ver con gente para saber si funciona. Tú ya la conoces y hay veces que maldita la gracia que te hace. Yo *Boca a Boca* no la acababa de ver y sufría. El caso es que presentamos la película en el Festival de Sitges, fuera de concurso. Recuerdo unas noches de insomnio antes de llegar allí... Y se hace el pase de prensa en Sitges, y yo iba con tal cague que llegamos al sitio y me pareció que había caído fatal y resulta que cayó muy bien. Pero yo pensaba que nos iban a linchar y además en mi pueblo. Y ya más tranquilos, por la tarde se proyecta la película en



el gran auditorio de Sitges y la pasan revolucionada de sonido. Paramos la proyección de la película y se le dijo a la gente si quería seguir viendo la película en esas condiciones. La gente dijo que sí, vieron la película, que si duraba hora y cincuenta, duró hora y cuarenta. ¡Y pese a eso gustó!

Posteriormente se estrena y fue bien, pero viniendo de donde veníamos, que era de *Todos los hombres sois iguales*, no tan bien como esperábamos. Pero curiosamente la película fue al mercado de Cannes y se empezó a vender muy bien y fue la película europea acontecimiento... de pronto Miramax se interesa y hubo una repercusión internacional que hizo que la confianza en nosotros no disminuyera y nos permitió meternos en un proyecto más importante.

*A menudo los mercados internacionales salvan comercialmente a una película.*

*Boca a boca* coincide con el gran éxito de *El día de la bestia* y nos barre. Ocurrió al revés que lo que nos había pasado con *Acción mutante*. En esta ocasión la que petardeó para arriba fue *El día de la bestia* y nosotros nos quedamos a mitad de camino. Claro, era una mitad de camino en el que nosotros hicimos 2,7 millones cuando la media hacía 400 mil euros; era una mitad de camino relativa, estaba muy bien. Pero sobre todo ayudó el interés internacional que hubo con la película, incluso compraron los derechos con la intención de hacer un *remake* pero entonces Spike Lee hizo *Girl 6* y esta idea no fructificó.

*El amor perjudica seriamente la salud (1996) es un salto cualitativo en términos de presupuesto y nivel de producción. ¿Cómo nace el proyecto?*

Primero yo planteo una idea que se llama *Camas*, que es la historia de amor de una pareja a través de las camas que recorren por el mundo: una cama de un tren, una cama de un barco, de una cárcel... Pero luego empezamos a modelar los personajes y resulta que, en medio de este proceso, se estrena *Forrest Gump* y nos fascina el

uso que hacen del trucaje digital. Volvemos a buscar el núcleo de la historia en esa idea de las camas: personajes que vivan una gran historia de amor, a lo largo de 20 años, pero que ellos, en total, no permanezcan juntos más de 48 horas. Y a eso se añade la idea de asociar a la protagonista con el papel *couché* y las revistas del corazón. Me vino a la mente Carmen Martínez-Bordiu o Isabel Preysler, es decir, la mujer escaladora. O, en otras palabras, la versión española y glamorosa de Scarlett O'Hara: una depredadora que va escalando en el escalafón social. Por encima de todo, está su *business* y el mantenimiento de su *status* y su lugar en la vida.

En España era también el inicio de un mundo que se mueve por dinero. Nosotros veníamos de una época en la que queríamos cambiar el mundo. El dinero era importante pero no era la finalidad. Pero en este momento histórico el dinero se convirtió en la gran finalidad. El personaje interpretado por Penélope Cruz y Ana Belén personifica esta idea. Por el contrario, el personaje interpretado por Gabino Diego y Juanjo Puigcorbé personifica al romántico desgraciado que no tiene lugar en el nuevo mundo. Como los porreros de *Bajarse al moro* otra vez. Y sin redención.

En la película hay 13 escenas y en todas gana ella. Son *sketches* que terminan siempre así. Ofrecemos la película a Victoria Abril y a Carmelo Gómez: ambos estaban en un momento álgido de sus carreras. Victoria, que es fantástica, en aquel momento estaba en otro mundo, y no nos tomó muy en serio. Frustración. Nos entró el complejo de artesanos que hacen comedias de oficio, etc. Y vino la gran crisis. Y a la desesperada, a la vista de que parecía imposible encontrar una pareja de actores con gancho suficiente para levantar el proyecto, se me ocurrió la idea de tener a dos actores interpretando a cada personaje. Tuvimos intensas discusiones y al final decidimos hacerlo. Era casi tan arriesgado como matar a Resines en *Todos los hombres sois iguales* pero al final prosperó. Hay una anécdota, y es que Puigcorbé se quejó porque decía que él de joven era más guapo que Gabino Diego y que tenía que haber sido Juan Diego Botto.

Bromas aparte, teníamos que venderle el invento a Sogetel y allí fuimos con el gancho de Ana Belén y Penélope Cruz. Dijeron que sí. Penélope estaba exultante en esta época.

*¿Seguía Penélope Cruz intentado cambiarte los guiones?*

No, ella era ya una mujer. Y entendía muy bien la película. Recuerdo que le dije que se fijase mucho en Ana Belén, incluso que la imitase (su elegancia, su seguridad) porque iba a ser su personaje después.

*Y es uno de los mayores éxitos de vuestra carrera.*

Sí, petó. Con cosas que en aquel momento era muy atrevidas: aparte de dos actores/actrices interpretando un mismo personaje y la estructura de *sketches*, incluso la publicidad era muy conceptual, el poster era un ángel Cupido con una pistola pegándose un tiro.

*El personaje femenino es un “ángel exterminador” que destroza la idea de romance convencional, desde la primera escena en París.*

Ella no ha nacido para el amor, tampoco para ser fiel. Ha nacido para vivir la vida que sale en el *Hola*. Y el lujo es su tendencia natural.

Cuando empezamos a escribir dije a César Benítez que teníamos que irnos a escribir a un hotel donde nos sintiéramos ricos porque, si no, nos costaría mucho ser la Diana de nuestra historia. Y nos fuimos al hotel Arts de Barcelona que, después del 92, era lo más. Y empezamos el guion mezclando a la realeza con ese mundo de la *jet set* enquistada en el imaginario español.

*En la película, hacéis una serie de transiciones entre periodos históricos con imágenes de archivo, ya sea el Hola, un anuncio de Freixenet, la muerte John Lennon o la llegada del cometa Halley.*

Es una mirada histórica desde el *couché*, Desde esa gente que vio España desde un lugar privilegiado. Porque mientras mucha gente sufría, ellos vivían como si España fuera California.

*Estamos en una España post-1992, y están empezando los síntomas de la contemporaneidad.*

El personaje de Penélope Cruz/Ana Belén es una mujer que ha sido una privilegiada toda su vida; el de Gabino Diego/Puigcorbé es un currante. Ella se cuela en el hotel donde se alojan The Beatles y él es el botones. Es un juego, que hacemos bastante, entre dos mundos que de repente coinciden y se atraen. Y también tratamos la fascinación que tenemos la gente pobre por los ricos. El *Hola* es un invento español. Luego está el *Hello* pero el *Hola* existió aquí primero.

*El final de la película nos está diciendo que la siguiente generación, la hija de Ana Belén, otra vez interpretada por Penélope Cruz, sigue la estela de su madre.*

Sí, que la *jet set* intenta colarse en el mundo monárquico, antes vetado. Y sin querer, hicimos bingo. Finalmente la realeza se ha mezclado con el pueblo. Nuestros reyes son el mejor ejemplo. Pero *El amor perjudica seriamente la salud* no va de eso, sino que habla de la “élite” y de la falta de escrúpulos, de la falsedad y la obsesión.

*En este momento estáis en el momento cumbre de vuestra carrera.*

Sí, somos los niños mimados de Sogetel. En la fiesta que da Canal + en el Festival de San Sebastián, Manolo Gómez Pereira se sienta con Polanco, con Emma Thompson y con Chazz Palminteri. Es el momento de mayor prestigio para la empresa.

*Hablemos de Entre las piernas (1999), que, por una parte, es una auto adaptación de tu propia novela, y por otra, no es una comedia sino un thriller. Primero, ¿cómo surge la novela?*

A raíz del éxito de *El amor perjudica seriamente la salud*, Planeta quiere publicar su novelización. Yo no puedo hacerla y se la paso a Alberto Bermejo. Pero Planeta me ofrece la posibilidad de escribir una novela. Me voy de la productora y me encierro un mes en un apartamento en Canet de Mar a escribir. Y me aíso, me olvido del

mundo cuando me meto a escribir, puedo estar cinco días sin comer, casi sin ducharme. Acabo convertido en una especie de ermitaño.

Me vino la idea de los sexo-adictos y a partir de ahí construí un *thriller*. En paralelo, nos fuimos a Praga porque estábamos escribiendo una película que íbamos a llamar *Remake*, un *Ser o no ser* a nuestro estilo. Era sobre un equipo español que va hacer un rodaje a Praga (todavía no se había rodado *La niña de tus ojos*), pero aquel guion no terminó saliendo bien y nos quedamos sin proyecto. Entonces mandé las 50 páginas que tenía escritas de la novela a Gómez Pereira, a García Serrano y a Iborra y les dije, “a lo mejor aquí hay una película”. Mientras iba escribiendo la novela, ellos la iban recibiendo y al final nos metimos a escribir la adaptación cinematográfica.

*¿Por qué querías escribir un thriller en este momento?*

Ya estaba haciendo comedias en cine así que decidí explorar otro género. El género te da unas coordenadas y unos márgenes que están muy bien porque, o eres muy interesante, o tienes algo absolutamente fantástico que contar, o mejor vete al género, sea el que sea. La novela tiene un cierto humor, un poco soterrado, porque no termina de tomarse demasiado en serio a sí misma. El problema es que la película se toma demasiado en serio y ahí entramos en la trascendencia. Para mí, la película de la novela tenía que ser un poco como *Instinto básico*, con esa falta de pudor que tan bien defiende Paul Verhoeven, un *thriller* erótico lleno de trucos. Y pensé que Manolo era perfecto para esto. Sin embargo, quizá por influencia de Victoria Abril, que tiene mucha personalidad, la película se va hacia Vicente Aranda, “arandea” un poco.

*A lo Amantes...*

Sí, más gris. Además Manolo acababa de ver *Se7en*, y quería que todo tuviese ese aire. Yo imaginaba una peli más luminosa, más californiana, para entendernos, más *hitchcockianos*, con cierto toque de lujo, y se convirtió en una cosa más espesa y negra. Al ser negra y tener tanta trampa, hay algo que no sabes si te da risa o qué, y le

falta el juego. No es para nada una película fallida pero es un proyecto al que le faltó eso, quitarse importancia. Me faltó ese algo de Manolo Gómez Pereira. Pensé “ahora Manolo se ha querido poner serio, y ¿para qué?”

*La película empieza con el “Basta ya” en referencia al asesinato de Miguel Ángel Blanco, un momento dramático para toda España, ¿por qué empezaste con este evento?*

Había elementos autobiográficos en la película: el personaje principal se llama Javier Orilla, J.O., como yo, y tenía mi misma edad en aquel momento, hay un avión que se estrella como lo que pasó con *Parchís*. Y en este caso me parecía que para hablar de las fantasías en la mente de la gente debía tocar el tema de la maldad. Mi referencia era *Frenesí* de Hitchcock. Pensaba en una película retorcida, donde ganan los malos. También me fascinaba el erotismo de la ficción y el relato. Cómo producir erotismo con lo que yo te cuento, por lo que entra por el oído.

*A nivel conceptual, insertar elementos históricos en una ficción implica un riesgo, porque está la historia que cuentas en sí, la ficción, y una serie de elementos —como puede ser lo de Miguel Ángel Blanco— más o menos tangenciales que apuntan en una dirección diferente, ¿cómo negocias esta tensión?*

Las películas tienen que mostrar una foto del momento en que ocurren. Cuando escribía la novela me impresionó mucho lo de Miguel Ángel Blanco. Recibes una noticia ajena a ti, que, sin embargo, te impresiona mucho y esto se produce en mitad de un proceso creativo. Años después de la novela y de la película he visto una serie que me gusta mucho, *American Crime*, y pensé que yo quería hacer eso en aquel momento. Esta serie coge un crimen y empieza a ver a las personas vinculadas de una manera absolutamente ajena. En *Entre las piernas* hay una serie de gente que voluntaria o involuntariamente participan en un asesinato. Eso es lo que creo que no supimos hacer o que no supe transmitir en la novela.

*Cuéntanos cómo funciona BocaBoca más allá de los proyectos en los que estás directamente involucrado en el guion.*

A partir del acuerdo con Sogetel, como *Boca a Boca* fue bien, empezamos a recibir proyectos. Telecinco nos propone, por ejemplo, hacer una adaptación televisiva de *Todos los hombres sois iguales*.

Empezamos a producir a gente por todas partes. Sobre todo César Benítez, que era el ansioso. Me encuentro a gente por la calle que me dice “me vas a producir” y yo ni me había enterado. Y ahí viene un caos de cinco años en el que aquello es un no parar. El momento culminante fue entre *El amor perjudica seriamente la salud* y *Entre las piernas*: todo el mundo te llama, es el momento cúspide de tu carrera. ¿Y cómo funciona? Recibiendo proyectos: yo iba cada día de diez de la mañana a nueve de la noche a la oficina. Creo equipos de guionistas y empezamos a hacer guiones de series. Se incorporan Ignacio del Moral, Inés París, Yolanda García Serrano, Juan Luis Iborra, Alicia Luna y otros. Va entrando gente, te pasan proyectos por las manos y empezamos a producir más allá de lo nuestro.

Y también sigo trabajando por mi cuenta. Es decir, que me permito participar en otros proyectos que me puedan interesar.

*Antes de entrar a producir películas ¿qué te esperabas que no sucedió? y viceversa, ¿qué hubieses hecho de manera diferente?*

Yo necesitaba comprobar algo y lo logré. Yo era un guionista y no paraba de decir que lo único que quería ser era guionista y que esa era mi función en la vida y no quería más ni quería menos. Ramón Colom, años antes de que me metiera en BocaBoca, me ofreció un puesto en la productora de Jacques Hachuel. Cuando rechacé la oferta, me dijo una frase que se me quedó grabada “mira, siendo guionista solo vas a ser guionista”. Yo sí quería ser guionista pero quería tener más control sobre lo que hacía. Para mí, tener el control sobre el material era entrar en la producción ejecutiva. No quería ser un productor de ganar dinero, pero la producción ejecutiva creo que es algo que podría hacer bien. De hecho, sin tener el cargo, muchas veces lo he hecho o lo sigo haciendo.

*Entonces tú quieres ser un showrunner.*

No, el *showrunner* está pasado de moda. Quiero ser una persona que controla el proyecto que ha parido, aunque entren siete guionistas y cuatro directores. Y estoy hablando de dirección artística, de *casting* y de otros aspectos relacionados. Lo que no quiero es ir a mercados a vender ni ir a comer con la gente de las televisiones, aunque al final lo acabe haciendo. Eso me da una pereza... porque lo he hecho mil veces y no me interesa nada.

*Te interesa desarrollar un proyecto desde la producción ejecutiva teniendo control sobre los aspectos creativos del mismo.*

No voy a decirle a un director cómo debe a dirigir, ni le voy a decir a la actriz cómo tiene que actuar. Pero quiero tener el control porque luego ves cosas que no pueden ser porque no están pensadas así. Yo me he estado quemando las pestañas para que esto fuera así, para que se contara de esta manera, para que tuviera este subtexto... he estado horas currando y no quiero que luego ese esfuerzo se pierda.

*¿Es esto lo que pretendías conseguir con BocaBoca?*

Me dije “a ver si un guionista, que somos la media mierda de todo, puede ponerse en un sitio y tener voz y voto.” Y los proyectos, de entrada, los iba generando yo.

*Has mencionado antes que cuando te proponen crear BocaBoca, tú pones la condición de que no se limite al cine sino que también entre en la producción de programas de televisión, ¿por qué?*

Empecé en televisión y debo muchísimo a este medio. Cuando entré en el mundo del cine, este estaba herido de muerte, aunque sea muy triste, pero me parecía que la televisión explotaría a nivel de gustos entre la gente más joven. Piensa en hoy en día: ahora estamos en la etapa de la burbuja de las series aunque también se irá al garete. En aquel momento, me apetecía crear una serie más que escribir para el cine, dándole una vuelta a lo que existía en la ficción televisiva en esos años. Además tenía la intuición de que era posible hacer



cosas más nuevas en televisión que en el cine. Y si solo hacíamos cine, iba a ser un callejón sin salida y sería muy complicado.

*Hablemos un poco de un proyecto de televisión de BocaBoca: El destino en tus manos (1995) que es un programa híbrido. Es una serie con un debate posterior. Se dejaba un final abierto y el público podía decidir el final, ¿cómo se gesta?*

En BocaBoca queríamos presentar un proyecto para TVE y pensamos en presentar un formato único. Estaba Ramón Colom de director de TVE y quería modernizarla un poco. Lo presentamos y lo aceptaron. Funcionó regular. Manolo Gómez Pereira dirigió los dos primeros programas, estaba Cristina Marcos que acababa de ganar el Goya por *Todos los hombres sois iguales*, Toni Cantó, Fernando Guillén Cuervo, Jesús Bonilla, Candela Peña y Elvira Mínguez. Convencimos a Gemma Nierga, que entonces era la estrella de los programas radiofónicos nocturnos con *Hablar por hablar*, para que fuera la presentadora. Lo que pasa es que era una cocina con demasiadas especias. Por un lado, la serie hubiese tenido que ser menos importante y era esclava del formato y, a su vez, el formato era esclavo de la serie y hubo demasiado lío.

*En los debates había una mezcla de personas excepcional.*

Sí, en el primero estuvieron Ana Botella, Antonio Resines, María Barranco y Frederic Porta. Nos costó mucho llevar a Ana Botella porque hacía diez días que ETA había atentado contra José María Aznar. Sirvió para que tuviera que ir dos veces a la sede de Génova a hablar con Miguel Ángel Rodríguez, que era el jefe de prensa y entrar en ese mundo... recuerdo su despacho, pero eso es para otro libro.

También llevamos a Fernando Arrabal y otra serie de personajes. El programa empezó muy riguroso en cuanto a las posturas de los contertulios pero luego ya era “tú vienes a defender esto y tú aquello”, y se les daba incluso instrumentos e ideas para debatir. Me gustaba porque se debatían temas morales. Es uno de esos proyectos que no terminó de explotar, un experimento algo fallido.

*También hacéis una adaptación televisiva de vuestra propia película, Todos los hombres sois iguales.*

Fue idea de Miguel Morán, que llevaba el departamento de ficción de Telecinco. La dificultad era encontrar tres actores adecuados para los papeles, los de la película era intratables para televisión por temas económicos.

*¿Cómo planteáis la adaptación de un medio a otro?*

Teníamos que partir de la película pero también olvidarnos de ella. Cogimos los tres personajes, sus ex mujeres y la asistente, eso sí, como punto de partida. Fue difícil darle la vuelta porque la película nos pesaba demasiado. Intentamos que fuese más cómica y más absurda. Tuvo éxito el trasvase de cine a televisión, que es una excepción en España.

Apostamos mucho por la serie. En un principio contrataron 13 capítulos, nosotros nos gastamos todo el dinero que nos dieron y más en esos 13. Si no llegamos a hacer 26 capítulos más, no sé qué hubiese pasado.

## SIGUIENTE PASO: EMPIEZA LA DIRECCIÓN, SE ACABA BOCABOCA

---

*Tu primera película como director, ¿De qué se ríen las mujeres? (1996) sucede en Benidorm, lugar privilegiado en el imaginario colectivo español. Trata sobre el mundo de los cómicos. ¿Por qué te lanzas a la dirección y por qué escoges empezar con una película en Benidorm?*

Si el deseo de dirigir existía, lo tenía reprimido. César Benítez me empuja a ello. Lo asumo. Me había cansado de ser solo guionista. Me hacía mucha ilusión y “salgo del armario de director”. Cojo al equipo habitual, lo que sucede es que Manolo Gómez Pereira pasa a ser guionista (para ser más exacto, argumentista porque Manolo no escribe), y nos vamos a Sevilla y nos encerramos otra vez.

Decido escribir la historia de un adolescente que habla sobre las mujeres. Intento hacer un homenaje a la comedia española de toda la vida, a las comedias cutres de playa. Desde *La gran familia*, que acaban yendo a Tarragona, o esas películas en las que Gracita Morales se va a Benidorm modelo *Operación Matahari*, aunque yo no sea fan. El *cocktail* era: playa, cómicas y el mundo del espectáculo. Durante el viaje de *Mi hermano del alma*, Benidorm me impresionó: me parecía el Las Vegas de España. Las Vegas es la ciudad del juego y Benidorm la del ligue, porque ahí liga todo el mundo, desde los viejos decrépitos hasta los adolescentes. Todo está urdido para que la gente ligue. Y de ahí surge la película. También, me vuelve otra vez ese miedo a lo autoral y decido hacer una película que no sea para nada autoral.

*Pero si hay freeze frames, jump cuts y otras técnicas visuales y sonoras que dejan un sello.*

Sí, y miradas cómplices a cámara porque quería que fuese una película muy libre. Quería huir de las películas de Manolo, para no copiarlo, y hacer una película más gamberra.

*¿Cómo investigasteis Benidorm?*

Fuimos a localizar varias veces pero donde más aprendimos fue durante el rodaje. Trabajamos de lunes a viernes pero el fin de semana ardía Troya. La película no se escribió en Benidorm, pero averiguamos muchas cosas localizando.

*¿Cómo fue el rodaje en Benidorm?*

Una locura. Nos fuimos en verano. No he pasado nada más divertido en mi vida aparte de la experiencia *Parchís*. Hay una escena hecha con una *steadycam* en el paseo marítimo. Primero, rodábamos hacia un lado y luego hacia el otro. Teníamos 1.500 personas mirando, primero desde el mar hasta los locales, y luego teníamos que mover a toda la gente para rodar hacia el mar. Había un momento en que Candela Peña y Jorge Sanz se daban un beso. Jorge era muy conocido y la gente gritaba de todo.

Hay algo un poco triste, fue la última película de Juanjo Menéndez, que tenía alzhéimer, cosa que no sabíamos. Y cuando era la hora de rodar Juanjo no podía retener una frase. Así que había que aislarlo y decirle línea a línea lo que tenía que decir. Originalmente su personaje tenía mucho más peso, pero hubo que cambiarlo. Hubo que aislarlo en los planos.

*¿Cómo afrontaste el montaje dadas estas limitaciones?*

Al principio me quería suicidar, me parecía que nada tenía sentido. Pero se estrenó y funcionó muy bien. Tenía toda la película, plano a plano en un *storyboard*, porque quería tener la experiencia de dirigir de principio a fin. Tuve un gran equipo y tuve medios.

*El personaje de Juanjo Menéndez, Luqui, es el viejo cómico en decadencia que pasa el testigo a sus tres hijas. No solo se reivindica el papel del cómico sino también el traspaso de la comedia del hombre a la mujer, que es algo que haces a lo largo de tu carrera.*

Además es la historia de una mujer que queda viuda y viene el fantasma de su marido para decirle que ha sido infiel. Así que tam-

bién es la historia de una mujer que tiene que empezar desde cero. Las tres hermanas son tres tipos de mujer, la viuda, la chica que siempre sale con casados y está hecha polvo, que interpreta Adriana Ozores y Candela Peña que acaba enamorada de un ladrón. Aparte, hay muchos más cómicos que cómicas, sobre todo en aquel momento, aunque ahora ha cambiado un poco con *El club de la comedia* y quería reivindicar el papel de la mujer en la comedia y también el papel de las mujeres en mi vida.

El personaje de Luqui está basado en mi tío Rudy, que estaba casado con una mujer cincuenta años más joven que él. Y justamente la actriz que interpreta el personaje de la mujer de Luqui, mucho más joven, es su hija, Yolanda Ventura, que fuera miembro de *Par-chís*. Hay todo un juego familiar oculto que también me sirvió de inspiración.

*Es interesante el lugar de enunciación de la narrativa. Está contada desde el punto de vista de un chico adolescente, Domingo, que “descubre a las mujeres” y mira la acción desde el futuro, ¿qué te permite este punto de enunciación?*

En mis películas siempre está latente la idea de que la gente busca un mundo mejor. He imaginado que el futuro será mejor, aunque últimamente me lo están poniendo muy difícil. Esto sucede con Domingo: aprendió a amar a las mujeres ese verano. Creo que el futuro es un sitio, que el tiempo es un espacio que está ocurriendo ahora. Las voces en *off* en las películas francesas, como en *Cuéntame*, se utilizan mucho para contar el pasado y me parecía interesante contar las historias desde un futuro en el que se mira al presente. Un futuro donde la mujer toma la palabra y siempre es verano.

*Novios (1999) es tu última película en BocaBoca, primero, ¿por qué te vas de la productora?*

Me voy porque la empresa se hace muy grande y me asusto. Al principio éramos tres tíos que hablábamos cada día, que nos comunicábamos, pero luego empieza a crecer mucho y me da miedo. Yo

quiero hacer mis cosas y me asusto. Quizás porque yo no soy un productor al uso. Yo tengo una relación con el dinero muy poco catalana. Nunca he tenido mucho dinero y soy más bien de extracción pobre y a mí eso me agobiaba mucho y me asustó. Luego, *Novios* tuvo muchos problemas de posproducción y eso también me afectó: la música no encajó y hubo que cambiarla, se retrasó mucho el estreno, no acababan de confiar en la película, sentí que no me apoyaban desde la productora... También tuve un conflicto con el inicio de *El comisario*, que es una serie que se me ocurre cuando termina *Todos los hombres sois iguales* y hay un momento en que Telecinco empieza a poner problemas: hacemos un piloto, hacemos dos, no acaban de verlo y hay un día que explota en Telecinco y les digo que no tienen gusto, que el gusto lo tengo yo... me pongo estupendo y me voy por un pasillo pensando que, mientras me vaya, dirán “¡Joaquín vuelve!”. Pero nadie lo dijo y me fui. Y dejé la serie en otras manos (Ignacio del Moral sin ir más lejos). Esto supuso también una ruptura porque sentí que la productora estaba más cerca de Telecinco que de mí, porque al fin y al cabo yo era el creador de la idea. Y todo era lo que dijera Telecinco. Es un conflicto que hay con las televisiones en España: aquí es muy difícil que seas Aaron Sorkin porque hay mucha gente que sabe mucho y tú ya puedes haber tenido éxitos en tu carrera que, aparentemente, no sabes nada, o sabes menos. Y yo tengo una parte discolorada, complicada. No puedo evitarlo, lo hago sin querer, con mi mejor voluntad, pero es así.

*Novios es una película mucho más ácida que tus comedias anteriores. Empieza con el asesinato de dos novios, que saltan por los aires. Esta escena es, por una parte, una declaración conceptual, y también está integrado en la narrativa, aunque sea de manera más periférica, con la presencia de un asesino en serie.*

El tema de los novios, el matrimonio, el dinero de las bodas, etc., me parece una cosa de risa. Berlanga hubiese hecho una película extraordinaria. Era un estrambote y me parecía interesante empezar una comedia con dos jóvenes que mueren y decir al espectador

“ahora te tienes que reír”. Puigcorbé decía que la película se podía haber llamado *Los miserables*. El punto de partida es una mujer que se siente ninguneada por un hombre y para vengarse va a su hijo, que además es un poco limitado a nivel intelectual, y se lía con él. Es bastante terrible.

Fue la primera colaboración con una pareja de guionistas, Dominic Harari y Teresa Pelegrí. Parte de esa acidez viene de ellos. Ellos intervienen bastante en la película, sobre todo a nivel conceptual. Ellos me abren otra puerta y bebo de ella, ese universo más espeso viene de su parte.

*Llevas al extremo una figura fundamental del tejido social español: el típico local de banquetes de boda.*

Sí, además el personaje principal, el cocinero, que es Puigcorbé, es el anti Ferrán Adrià. Este no entraría en *Top Chef*, es, de hecho, un pre- *Pesadilla en la cocina*. La película se centra en las cocinas porque me pone muy nervioso ver a personajes que no hacen nada y por eso siempre muestro a mis personajes trabajando. Y me gustaba mucho el personaje del hijo, Juan Diego Botto, que es el bueno, el generoso, el puro, llevado al extremo...

*Pero es así porque se cayó de la noria cuando era pequeño y hay algo en su cerebro que no funciona del todo bien, tiene una desconexión en la cabeza.*

El único realmente bueno es precisamente el que tiene esta desconexión. La película es como un cuento al revés —de ahí las referencias también a Camelot (el nombre del local de banquetes de boda)—.

*Ocurre en un barrio de clase trabajadora —Vallecas— pero dentro del mismo hay diferentes estatus económicos que son claramente perceptibles.*

Cuando hicimos la película, yo hablaba de hacer una película al estilo Ken Loach, un poco sucia, un poco azul, que fuera un Madrid

un poco feo, en la vena de la comedia social inglesa e italiana. Es una película un poco ingrata de ver.

*El final ejemplifica a la perfección una idea latente en toda tu carrera: personajes que huyen, tanto los dos novios, como el cura y el policía que forman una pareja gay.*

El final era mi particular homenaje a *El graduado*, con los personajes huyendo de la iglesia. Además, me parecía que esos personajes no se podían casar.



# ACTORES, SOCIEDAD, POLÍTICA Y LOS GOYA

---

*Hablemos ahora de tu ciclo de películas sobre esa curiosa y paradójica “especie”: los actores. Defínelos, aunque sea complejo.*

Me entiendo muy bien con los actores desde el guion y desde la dirección. Como todas las especies humanas son raros, son complicados, son muy infieles, tienen muchos defectos pero también son muy generosos. Al fin y al cabo son los que más arriesgan, porque se ponen delante de las cámaras, físicamente delante, y son los que sufren más cuando luego se ven. Además dependen más de lo que tú hagas, porque en el montaje puedes favorecerles o perjudicarles. Ellos siempre tienen la sensación de que están manipulados. Son un material humano muy curioso. Estás trabajando con una gente que tiene que hacer de otra gente y es el máximo juego. En ese juego de que todos somos actores de nosotros mismos, todo lo que tiene que ver con la actuación tiene mucho que ver con el ser humano. Además, el mundo del *show business*, como lo viví de pequeño, con los cabarets de las Ramblas, es algo que siento como muy mío.

Conocí a Juan Diego Botto, y a su madre Cristina Rota, y me habló del Centro de Nuevos Creadores, y pensé ¿por qué no hacer una película sobre este mundo? En *Sin vergüenza* (2001), mi primera idea era rodar unas buenas escenas de amor de las obras clásicas, *El misántropo*, *Romeo y Julieta*, etc. Y luego me dije: ¿y si hago una película donde el espectador se pase una hora viendo a actores haciendo escenas y a otros actores que las miran? ¿Y si las escenas que hacen los actores afectan a sus problemas personales? Y además, ¿y si consigo que al espectador le afecten las escenas de una manera determinada? Era un juego complicado y peligroso porque puede llegar a ser muy pedante.

*En este contexto, ¿puedes explicar el proceso de dirección de actores?*

Hay un tópico que además es cierto: empiezas siendo un buen director de actores cuando eliges bien al actor para el papel. A partir

de ahí, hay un trabajo que en España se hace regular: la comprensión del texto. Hay un trabajo de mesa, de lectura el texto, donde hay que entender el texto pero sobre todo el subtexto: si una escena está bien escrita casi nunca trata directamente de lo que realmente se habla, y esto es lo que hay que desentrañar. Hay que ver de qué habla la película y cada secuencia, qué necesita, qué quiere, qué consigue cada personaje. Cada secuencia es como una pequeña película.

Luego está el propio trabajo entre los actores: siempre les digo que lo importante en cine son los ojos y la relación con el personaje que tienes delante. Hay que trabajar la concentración muchísimo. Casi siempre cuando ensayas la escena, es una mierda, no te crees nada. Pero poco a poco, a base de ensayar, la escena se va construyendo y va cobrando sentido, va ganando en verdad. En los rodajes, cuando llegamos al set, envío al equipo a catering y trabajo con los actores, la *script* y el ayudante de dirección. Llevo mi puesta en escena pensada, pero no la cuento. No quiero que los actores piensen que van a trabajar para la cámara. Así que lo organizo de tal modo para que los actores orgánicamente vayan donde yo quiero —que piensen que ha sido decisión suya— que se sientan creativos, cómodos, que entiendan la escena. Terminado ese trabajo, entra el equipo, los actores se van a maquillaje, y empezamos a montar técnicamente la escena.

Cada actor es de su padre y de su madre. En *Novios*, por ejemplo, tenía a cinco fuerzas de la naturaleza: Juanjo Puigcorbé, Juan Diego Botto, Candela Peña, Karra Elejalde y María Barranco. Cuando decía corten y estaban los cinco, que sucede bastante en la película, sabía que primero tenía que mirar a Juanjo, luego, dependiendo del día a María o Karra, luego venía Candela y al final Juan. Pero todos necesitaban mi mirada. La buscaban. Eso les daba seguridad: yo estoy muy cerca de la cámara, no en el monitor, porque necesito saber qué pasa por la cabeza de los actores. A veces terminas una escena, y dices “la tengo” y ves que el actor no está convencido. Entonces, ruedas otra para que se quede contento, y terminas eligiendo la que habías pensado anteriormente.

Cada uno dirige de una manera diferente: yo soy muy padre, estoy muy pendiente de todo, para que todo el mundo esté implicado. Es un juego y cada uno lo hace como quiere o puede.

*La escuela de Cristina Rota, el Centro de Nuevos Creadores, ha dejado una impronta significativa en el cine español desde los 80 hasta ahora, ¿cuál es este legado y cómo entras en contacto con la escuela?*

Conozco a Cristina Rota de aquí y allá, pero Juan Diego Botto es quien me pone en contacto con su madre. Le pregunté a Cristina si le importaba que fuera a la escuela con los guionistas a asistir a unas clases. Hay muchas frases de *Sin vergüenza* que son de ella, por eso firma el guion.

Las escuelas de interpretación, ya sea la de Rota, la de Corazza o la de Lee Strasberg, son sitios de formación muy interesantes, son voz, mímica, gestos y muchas más cosas. Para algunos estas escuelas son muy buenas y para otros son un infierno. Depende mucho de la persona y cómo le afecta el trabajo que se hace allí. Porque estas escuelas te impulsan mucho a sacar tu verdad, a buscar tus momentos íntimos, a que te emociones, a que te juzgues, a que te pierdas para encontrarte. En estas escuelas se te juzga a ti, cómo te mueves, cómo hablas y se crean unas situaciones complicadas. Hay mucha polémica sobre este tipo de centros. Personalmente creo que es una formación interesante. Me encanta ver a gente joven haciendo cosas, con ganas de romper el mundo, y me estimula mucho.

Para *Sin vergüenza*, fui a las audiciones de último curso y mezclé actores totalmente nuevos (Marta Etura, Nur Levi, Dani Martín, Cecilia Freire, Nacho Caselvaque, etc.) con gente ya veterana como Rosa María Sardá, Verónica Forqué, Daniel Giménez Cacho o Jorge Sanz, a modo de experimento, a ver qué pasaba.

*Los actores son seres paradójicos: tremendamente vanidosos y muy inseguros al mismo tiempo, ¿cómo te acercas a esto?*

Un actor es una persona que juega con sus emociones, con sus sentimientos, y que de alguna manera es muy vulnerable y hace de

esa vulnerabilidad su oficio. Un actor o una actriz es eso con todos los resabios que tenga, que los tiene. Son personas que necesitan el aplauso, el halago, necesitan que se le cuide. Hay momentos en que funcionan como niños pequeños. Yo, si hubiera podido elegir que ser en esta profesión hubiera sido actor, pero no tenía el talento para hacerlo. Porque es lo más parecido a disfrazarse, es lo más parecido a vivir otras vidas. El trabajo de guion se acerca mucho al del actor. También tienes que entrar en muchas otras vidas, entrar en emoción, en sentimiento, pero es mucho más soso. Estás solo, no hay recompensa inmediata, no te aplauden. El actor es muy artista: un pintor enseña su obra y es lo que ha pintado, un músico enseña su música y es lo que ha compuesto. Pero el actor enseña su persona, su voz, su cuerpo, su capacidad de comunicar. Los actores trabajan en algo que son “ellos mismos”.

*De hecho hay una frase muy bonita que dice Javier Cámara en Los abajo firmantes (2003): “los actores somos la memoria de la gente”. Esta idea implica que justamente gracias a los actores recordamos nuestro propio pasado.*

Sin duda. Y luego, por otra parte, un actor siempre personifica un personaje, con lo cual tiene que tener una empatía especial con lo que hace: haga de Hitler o haga de Teresa de Calcuta. Hay una introspección sobre los otros, un interés sobre los otros, una mirada. Son seres especialmente curiosos. El rodaje de *Sin vergüenza* fue un lugar lleno de emociones: no sabes los llantos que hubo cuando se terminó porque la mitad del reparto era gente que hacía su primera película. Luego fuimos al Festival de Málaga y la película cosechó premios y funcionó.

*En tus películas está el elenco de habituales, Verónica Forqué, Rosa María Sardá, Jorge Sanz, etc. Y, por otra parte, gente nueva, insuflando aire fresco.*

Sí, porque creo que unos se nutren de los otros. En un principio, las generaciones nuevas tienen tendencia a cargarse a las genera-

ciones viejas. Pero a medida que se van haciendo mayores se van juntando. Cuando se juntan unos y otros, cuando se observan y aprenden unos de otros, están mejor. Ana Belén está mejor con Penélope Cruz al lado que sola y viceversa. Este tipo de duelos es muy interesante. Es como cuando yo trabajo con los guionistas jóvenes: nos estamos retando. Hay algo de competencia y de juego. Hay vida.

*Los abajo firmantes está basada originalmente en una idea de Juan Diego Botto y Javier Cámara y nos llevas a ese lugar tan mágico y tan problemático que es una compañía de teatro que va por provincias ganándose el pan, con la ilusión última de actuar en Madrid. Al mismo tiempo, estamos en un momento extremadamente conflictivo en la historia contemporánea de España, por la guerra de Irak, y el sector del cine completamente en contra del gobierno del PP.*

A partir de *Sin vergüenza*, hablamos con Cristina Rota de realizar otro proyecto pero yo no quería hacer otra película sobre actores. En un principio planteo hacer un film de relaciones de amor. Entonces Juan Diego Botto se presenta con Javier Cámara, y vienen también María Botto y Cristina Rota. Juan y Javier tenían que haber hecho una obra juntos, que era la reposición de *Arte* de Yasmina Reza. El caso es que aquello se frustró y se quedaron con un tiempo libre y entonces me dicen que se apuntan al carro. No había dinero así que teníamos que hacer algo muy pequeño. Y a Juan se le ocurrió la idea de tomar como punto de partida la “Comedia sin título” de García Lorca, que es una obra que a él le obsesionaba. O sea que ahí me ves, de nuevo con una historia de actores, sobre actores, con actores que hacen teatro donde se habla de actores porque uno de los personajes es “la actriz”. El clan Rota conocía mucho a los herederos de García Lorca, hicieron las gestiones necesarias y empezamos a trabajar con improvisaciones puras. Invitamos a Elvira Mínguez a estar en el proyecto y, sin un duro, nos pusimos a ensayar. Yo traía planteamientos de escenas. Simplemente decía: “es una escena donde la primera actriz llega y le dice al representante de la

compañía que la habitación es una mierda”, y entonces improvisábamos sobre eso.

Grabábamos 6-8 horas al día. Yo me llevaba todo ese material a casa y escribía las escenas con la esencia de esas largas improvisaciones. Así llegamos al rodaje con prácticamente el 60% de las escenas escritas. En medio de todo esto, estalló todo el asunto del trío de las Azores y la guerra de Irak. Yo había estado en todo el escándalo de la gala de los Goya, porque acababa de presentar mi dimisión como vicepresidente de la Academia. Se juntó el hambre con las ganas de comer y dijimos, vale, vamos a hacer una película y no vamos a pedir ni un duro de subvención, ni una ayuda. Vamos a tirar para adelante y la vamos a producir entre Cristina y yo y vamos a hacer lo que podamos. Sandra Hermida (una profesional de primer nivel), que había estado de jefa de producción en *Sin vergüenza*, nos hizo un trabajo extraordinario.

La película se tenía que hacer en dos semanas, no había otra posibilidad. Estaba muy claro que se tenía que hacer en vídeo, cuando las películas todavía no se hacían en este formato. Y conseguimos unas localizaciones baratas y bastante incómodas para la puesta en escena. El rodaje fue otra aventura del Poseidón: estábamos en un hotel con unas habitaciones pequeñísimas. En el combo, es decir el monitor que se usa para ver lo que se está rodando, teníamos a Candelina Peña, que vino gratis por el placer de participar, y que vivió media película metida en la bañera porque no cabía en otro sitio. Nosotros grabábamos escenas de 10-12 minutos que luego se sometieron a montaje. Eran escenas larguísimas, resueltas con una cámara, como si fuera un plano secuencia. El sitio era tan pequeño que algunas veces el propio actor estaba hablando y cuando la cámara se iba a otro lado, sacaba una silla, un taburete o una mesa de centro y lo ponía en otro sitio para que el cámara se pudiera colocar. Es decir, que los propios actores iban construyendo y deconstruyendo el decorado.

La película tiene un algo muy especial: trabajo con los actores desde personajes creados por ellos mismos, mediante improvisacio-

nes. Fue la precursora de *Hablar* (2015) y se convierte en una película política. Se estrenó para que la vieran cuatro, pero tuvimos la suerte de ser seleccionados en la sección Zabaltegui del Festival de San Sebastián y allí la cadena Arte nos dio un premio (que se daba a la película más interesante entre todas las del festival según su criterio). Era un premio a la distribución internacional y esta película se ha distribuido por el extranjero. Ha llegado a estrenarse con el título *George Bush in my mind*. Increíble.

Los abajo firmantes *es una película, por una parte, muy atemporal, el mundo de los actores, García Lorca, y por otra parte, muy de su tiempo: la reacción del mundo del cine a la guerra de Irak.*

Lo que me llamaba la atención de la película era reflejar esta idea: hay unos actores que han montado un escándalo en contra del gobierno en la ceremonia de los Goya (los que tienen nombre) y luego hay unos desgraciados, los de la compañía de teatro de gira por provincias, que nunca van a pisar la alfombra de los Goya; y están en el mismo sitio pero están en sitios completamente distintos. Y los que se llevan los palos, ¿quiénes son? Exacto, los de siempre.

*Y en medio está Juan Diego Botto, un personaje que es un actor de televisión y llega a la compañía de teatro.*

Es como si fuera un Mario Casas de ese momento. Un tipo con ganas de quitarse de encima la imagen de galán televisivo.

*Llega a hacer teatro porque quiere demostrar que tiene tablas como actor y es el más político de todos. Pero claro, lo hace desde el privilegio.*

Claro, lo hace desde “ahora que no vean que solo soy Hugo Silva o Miguel Angel Silvestre, sino que también soy un tío que se compromete. Voy a entrar a saco en esta compañía y demostrar lo que sea”.

Los abajo firmantes *nos permite hacer un breve hiato en tu trayectoria como director y hablar sobre la Academia. ¿Cuál crees que debe ser la función primordial de la Academia del Cine?*

Yo creo que hay un papel fundamental que cumple: la visibilidad del cine español. Los Goya nacieron como un evento criticadísimo y realmente se han convertido en unos premios de referencia. Es decir que, en ese sentido, *chapeau*. Además, los premios son un escaparate para dar a conocer la industria y en ese sentido se cumple un objetivo. Personalmente, como profesional lo que menos me importa es que me den un premio, pero sí me parece importante que se hable de la película que he hecho, y que durante diez o veinte días se hable de cine español, que las películas salgan a la luz, y que muchas que no tuvieron inicialmente posibilidades, reaparezcan. Esto me parece que es muy positivo porque es una campaña en la que no solo TVE nos promociona, sino en la que todas las televisiones se tienen que implicar.

Aparte de esto, la Academia podría hacer muchas otras cosas, sin duda. Lo que sucede es que funciona con mucha menos gente y medios de los que la gente piensa. Por poner un ejemplo: ni la presidenta, Marisa Paredes, ni el vicepresidente primero, Antonio Chavarrías, ni yo, que era el vicepresidente segundo, cobrábamos un duro. Ahí solo cobra el aparato administrativo como es lógico. Pero los del cine no. Es una labor en la que tú trabajas, dedicas horas, es sacrificada y encima te ponen a caldo a la más mínima. ¿En qué otro gremio se hace eso?

Hay una asignatura pendiente que debería llevar a cabo la Academia pero no tiene dinero para hacerla. En realidad, debería ser un objetivo del Ministerio de Educación: el cine no existe como tal en las escuelas. En el mundo escolar francés o en el finlandés a los niños se les enseña a ver cine, se utiliza el cine como materia para aprender a mirar. Aquí no. Aquí el cine prácticamente no existe como materia ni como medio de enseñanza. No existe la cultura de ver cine y es importantísima. Yo tengo el amigo de un amigo que ha tenido un programa con esquizofrénicos a los que les pasa pelí-



culas y con ellas no los cura, pero consigue que conecten con el mundo que les rodea. No te quiero contar lo que podría significar para un niño o una niña estructurar sus conocimientos, su sentido crítico, su espíritu colectivo, a través de la experiencia bien conducida del cine. Hay la experiencia de ese padre que pactó con su hijo ver cada semana una película: una semana la elegía el hijo y otra el padre. Lo que tú puedes hablar a través de una película, la reflexión que haces, el punto de conexión que consigues con personas que están aparentemente muy lejos de ti... Si la Academia tuviera dinero, podría llevar a cabo esta labor.

*Tú entras en la Academia de vicepresidente segundo de Marisa Paredes, ¿qué te seduce o qué te lleva a entrar como parte del equipo?*

Me llama Aitana Sánchez-Gijón, que era la presidenta en aquel momento, y me dice, “te tengo que ofrecer una cosa y no me puedes decir que no. Yo tengo que dejar la Academia porque estoy embarazada.” Y yo le dije “ya, pero yo no soy el padre, yo qué culpa tengo, a mí qué me cuentas.” Evidentemente era un chiste, pero puedo asegurar que no tenía la menor intención de aceptar. Total, me ofrece la vicepresidencia, me dice que para mi candidatura hay mucho acuerdo entre los profesionales, me cuenta que ya han hablado con Marisa y Chavarrías y al final acepto.

Estuvimos dos años: esto fue en el año 2001. Ya estoy de vicepresidente cuando se estrena *Sin vergüenza*, que es candidata a mejor guion y además gana Sardá a mejor actriz de reparto. Y dada mi personalidad, yo me meto en el asunto de la Academia a muerte: voy a todas las reuniones, le preparo las cosas a Marisa... Marisa funciona muy bien porque ella pasa por los sitios pisando fuerte, con humor y poderío como si fuera una diosa, que es lo que es. Gracias a ella nos reciben en todos los ministerios; pedimos de todo, aunque no nos hacen ni puto caso. Vamos a ver al presidente Aznar... todo muy institucional, pero sacamos poco más que buenas palabras y finalmente la sede que tanto se nos había prometido.

Participamos en dos premios Goya, uno que fue el de la Sardá, muy celebrado, que todas iban de rojo y luego el famoso del “No a la guerra”. La movida contraria a la política del gobierno ya partió de un ejemplar de la Revista de la Academia, que tenía una portada donde salía una cabeza de una alcantarilla con un titular donde ponía “La crisis”. Ahí se denunciaba que, pese a lo que el Ministerio decía sobre los rodajes, las ayudas, la buena salud de la industria, eso era mentira y el cine español se sentía en crisis. ¿Por qué? Coincidió con la caída de Vía Digital (el frustrado canal de pago que durante un tiempo participó en gran cantidad de películas españolas), el Plus no compraba (esperando justamente la caída de la competencia) y los rodajes se paraban, los proyectos no salían y la gente estaba hasta las narices. Esa revista y ese titular ya no gustaron al Ministerio, encabezado por Pilar del Castillo que era la ministra de Cultura en aquel momento.

Se anunciaron los Goya y empezaron a llegar avisos, no sé de quién ni cómo, vía productores, de que tuviéramos cuidado con lo que hacíamos en la gala porque llegaban rumores de que el gobierno estaba molesto. Y había como un runrún de “aquí se va a liar”. Desde la Academia respondimos que si la ministra quería ir a la ceremonia que fuera, pero que no haríamos una gala a su medida porque recoger las críticas va en el sueldo de cualquier político (igual que en el de cualquier cineasta). Nosotros haremos lo que tengamos que hacer. Se le ofreció la gala de nuevo a la Sardá (que rehusó) a Javier Cámara (que no pudo) y terminamos con Animalario, que estaban de moda por *El otro lado de la cama*.

Llega la mítica foto de Las Azores, José María Aznar dice que entra en la guerra y todo ese pastel confluye. Debo decir, aunque no alimente nada mi leyenda que yo fui a un ensayo de Animalario y cuando vi lo que estaban preparando les dije que eso no lo podían hacer. Creo que he sido la única persona que ha censurado una gala de los Goya porque, por ejemplo, uno de los *sketches* que tenía Animalario preparado era una piscina Toi donde quemaban un Corán. Y yo les dije “no vais a quemar un Corán por mis santos cojones”.

Y me decían que yo no les podía censurar y les dije que claro que sí: esto es la Academia, es una entrega de premios, no un espectáculo del grupo. Javier Bardem iba a salir vestido con el mono del chapapote, los chistes tenían nombre y apellidos... Y me planté. Las bromas hacia la profesión sin problemas. Quisieron salir al principio como unos gitanos feriantes con una cabra llamada Marisa y se hizo. Les dije “eso no importa, que la cabra se llame Marisa y que salga un hijo de puta y se llame Oristrell no me importa. Pero ni el Corán ni los chapapotes ni nada de eso. Me vais a dar un guion y lo voy a enviar a TVE y lo vamos a pactar así”. Porque me parecía un despropósito todo. Ahí entré en un cuerpo a cuerpo con Willy Toledo, curiosamente el actor al que había recomendado a Fernando Colomo para hacer *Al sur de Granada*, porque era y sigue siendo un magnífico actor.

*Y a partir de aquí, ¿cómo se desarrollan los acontecimientos?*

Llamé a Jordi Bosch, uno de los ejecutivos de TVE, y le dije “aquí se va a armar algo, que lo sepas. Yo estaré al tanto para que no salga un espontáneo con una bandera o haciendo un *streaking*. Habla con la ministra y dile que sonría mucho o di a tus cámaras que no la enfoquen, tú sabrás. Yo solo te digo esto porque lo veo venir”. —“¿Tan fuerte lo ves?” —“Yo creo que sí”. Y es que ahí se juntaron varias cosas que no solo tenían que ver con la guerra de Irak, aunque la gente negará que es verdad. En realidad, la gente de la profesión estaba hasta los cojones de no trabajar. El “No a la guerra” fue la gota que colmó el vaso para expresar el malestar contra un gobierno que estaba ninguneando al sector. Si no llega a haber la crisis, el “No a la guerra” no surge de una manera tan fuerte porque era una iniciativa de unos cuantos que tenían previsto repartir algunos centenares de pins con la esperanza de que algunos se solidarizaran y se los pusieran. Y se los puso todo el mundo. Tal fue el éxito que tuvieron que ir a por más. Claro, era el momento ideal, en TVE, en directo, la televisión del gobierno por decirlo de algún modo... el impacto mediático era brutal. Y tanto se contagió que estábamos

recibiendo a la gente y de pronto veo a Chavarriás, vicepresidente primero, con el “No a la guerra” puesto y le dije que se lo quitara porque nosotros no lo podíamos llevar. Que lo lleve quien quiera pero nosotros no podemos. Somos los organizadores, la institución.

Fue increíble. Hasta Manolito Alexandre terminó diciendo “No a la guerra”, todo Cristo se plantó ante las cámaras con el “No a la guerra”. Cuando terminó la gala, yo no estaba en el patio de butacas porque a partir de un momento decidí ir al escenario por si la cosa se desmadraba y había que parar algo. Luego me contaron que Pilar del Castillo se levantó y miró directamente a los productores que había por allí al lado (Campoy, Gerardo Herrero, etc.) y les dijo, olvidaos a partir de ahora de todo lo que pedís.

Empezaba otra guerra que no era la de Irak precisamente.

*A partir de aquí, ¿cómo se desarrollan los hechos posteriores y las furibundas críticas al sector del cine?*

Yo no paraba de decir que la Academia no había organizado nada, que no éramos culpables, como tampoco teníamos culpa que el señor Aznar nos estuviera metiendo en una guerra. La Academia no había organizado esa masiva protesta. Surgió de una manera espontánea y no hubo manera (ni ganas, la verdad) de pararlo. Al día siguiente, las radios y las televisiones trataron el tema en profundidad. Una profundidad que nos enviaba directamente al infierno. Nos pusieron a parir. Nos masacraron. Yo le dije a Marisa que nos íbamos a callar durante 48 horas.

48 horas después, pasado el tsunami, reunimos a toda la gente del cine para hacer un comunicado general. Vino Trueba, Almodóvar, Colomo, Manolo, todo el mundo. Redacté un borrador y lo corregimos juntos. Yo tenía muy claro que teníamos que disculpar a TVE diciendo que no tenía responsabilidad ninguna, y que lo que había sucedido era un ejercicio de libertad de expresión que se había producido en televisión y que en un país democrático este tipo de cosas ocurren. Y las aguas muy poco a poco (porque el eco de esos Goya todavía colea) volvieron a su cauce. Campoy, en medio de

eso, pidió la dimisión de Marisa Paredes. Marisa y su chico, Chema Prado, el director de la Filmoteca, se pasaron horas en mi casa, encerrados, por decirlo de algún modo, hablando de lo que nos pasaba. Era muy divertido porque Marisa es muy graciosa y cuando se agobiaba, se ponía los guantes de cocina y se ponía a fregar los platos mientras discutía haciendo una escena digna de *La flor de mi secreto*.

Fue una herida que no se suturó. Para el PP el recuerdo de los Goya sigue presente: es una herida que ha quedado ahí perenne. Intentamos razonar, hablar con el director general de cine, contarle lo que pasó realmente, decirle que no fue una campaña organizada, pero nunca se lo creyeron.

*¿Crees que la huella de este evento todavía está presente?*

Totalmente. Está en el gobierno y está en los productores. Los productores siguen considerando que eso fue una lacra que impidió que las cosas fueran mejor. Yo lo veo de manera diferente: en aquel momento no se rompió nada porque no había nada que romper. No es que tuviéramos algo y, a raíz de lo que pasó, lo perdiéramos. Teníamos muy poco, apenas nada comparado con otros países de la UE, y seguimos igual. Tampoco con el PSOE se logró gran cosa. La cultura es la parienta pobre SIEMPRE. Se ignora los puestos de trabajo que genera, se ignora la imagen que se da fuera de nuestras fronteras. Se asume como algo frívolo, un capricho de cuatro. Es como el IVA, ¿cuántos años hace que se está hablando de que van a bajar el IVA? ¿Lo bajan? No lo bajan porque hay un propósito real de fastidiar a un sector que se considera enemigo. ¿En qué cabeza cabe que el fútbol y los toros generen un 8% de IVA y el cine un 21%? Es una cosa anormal. No tiene razón de ser. La cerrazón del gobierno con el tema del cine es de tan absurda, casi infantil. Y repito, con los socialistas no es que fuera mucho mejor, porque los socialistas mucha ceja, mucho te pones en mi foto y luego por ahí te doy. En los partidos emergentes tampoco acabo de ver un camino claro. La casi única censura que he tenido en mi carrera ha sido hace

unos meses. Venía del Ayuntamiento de Barcelona, con Ada Colau al frente. Vivir para ver.

Además hay otra manipulación desde hace muchos años que se ha hecho desde los medios, no solo desde el Gobierno. Porque los medios también dependen de las televisiones y las televisiones no están nada contentas de tener la obligación de dar cierto dinero para el cine. Nos han llamado de todo. Desde la prensa, desde la radio, desde las teles, desde los altares y desde el mismísimo ministerio de Hacienda. Pero seguimos ahí. Siempre seguimos ahí.

Esa gala fue heroica para muchos españoles porque a partir de ahí surgieron manifestaciones y subió la autoestima de nuestro colectivo. Lo que puedo decir es que, si alguien vivió el conflicto de la A a la Z, fui yo. Y puedo jurar que no estaba organizado. Surgió como surgió. Y es más, yo creo que fue la única gala que se censuró y la censuré yo, que ya es el colmo.

Finalmente dimitimos de la Academia. Y salí de Málaga para meterme en Malagón porque cuando volví a Barcelona me liaron para ser director del Col·legi de Directors de Cinema de Catalunya donde estuve dos años pero también salí escopetado de allí. Un “Y tú también Bruto”, en toda la regla.

*Eres miembro fundador de DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales), ¿cómo se funda y por qué?*

Surgió un contencioso con SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), como siempre músicos contra trabajadores del audiovisual. Primero nació ALMA (Sindicato de Guionistas), y de ahí la necesidad de crear DAMA. Recuerdo estar en un rifirrafe con Teddy Bautista y su equipo, y también hubo una reunión un tanto tensa con Manuel Gutiérrez Aragón. Parecía que no se podía fundar una sociedad de gestión fuera de las alas protectoras de SGAE. Al final pudo ser, pero estuvimos varios años en el dique seco, sin cobrar un céntimo, hasta que la ley se puso de nuestro lado.

Debo decir de todos modos, que yo sigo siendo socio de SGAE para los apartados de música y teatro.

*SGAE es una fuerza dominante y también polémica en España. ¿Qué ofrece DAMA diferente a la SGAE y cómo valorarías el papel de esta última en las últimas décadas?*

Teóricamente DAMA ofrece una gestión tutelada por los propios autores. Aunque depende del gran poder recaudatorio de SGAE, negocia individualmente sus compromisos con las televisiones, etc. Yo respeto mucho a SGAE pero creo que ahí hay un nudo gordiano muy difícil de desatar hasta que unos gestores independientes marquen las retribuciones lógicas por grupos, que deberían ser otras de las que existen ahora.

*A nivel más general, ¿cuál crees que debe ser el papel de las entidades de gestión de derechos en el panorama audiovisual?*

No tengo muy claro cómo debería ir el asunto de los derechos. En mi opinión, debería estar vinculado a cada obra y desde la propia obra, pero ignoro cómo podría realizarse esto sin una entidad detrás. Lo que me irrita es el gasto enorme que una entidad como SGAE genera en sí misma y las dependencias que crea en muchos autores. También es posible que no tenga la más mínima razón y que mi tendencia a ser díscolo me ponga de nalgas contra todo lo oficial, ¡tan mayor y no hay manera de ceñirme al reglamento!

*Vamos a hablar de Hay motivo (2004), que es una película política colectiva en la que interviene desde Chus Gutiérrez a Yolanda García Serrano, desde Barroso a Juan Diego Botto, y muchos otros. Tú haces un corto, el primero de la película, titulado Libre, que sucede en un taxi, y es un ataque a la censura televisiva. También, de alguna manera, anticipa la burbuja inmobiliaria que se nos vendrá encima unos años después.*

Sí, sobre todo porque estábamos en un momento álgido en el que tú ves que por arriba es una cosa pero por abajo se están cocinando otras historias. *Hay motivo* es una película-milagro porque es un proyecto que se plantea y la gente lo hace sin cobrar un duro. Mi corto está rodado en tres horas. Luego hay tres horas más de montaje

y punto. Cené la noche anterior con Secun de la Rosa y Candela Peña y planteamos un poco de lo que íbamos a hablar, cómo íbamos a trabajar (lo hicimos también como improvisación). Eran dos planos y no había más. Todos los cortos tenían un tema más concreto y yo dije, voy a hacer una cosa muy general sobre lo que habla la gente, no quiero tratar un tema concreto sino reflejar del ambiente que se respira. Y entonces surgió esa idea y realmente creo que fue acertada porque, no en vano, es el primer corto y sirve de introducción. Yo, sin querer (nunca me lo propuse) he sido un poco director político.

*¿Cuál crees que es el impacto real de este tipo de películas?*

Creo que tú tienes una pequeña arma, lo vean más o lo vean menos espectadores, que es el arma de la comunicación. Estamos en un mundo muy injusto y cada vez va a peor, en el sentido de que hay unos que están en un sitio privilegiado y otros que están directamente en la mierda. Y a mí me gustan mucho los de la mierda, para entendernos, porque es mi gente. No hablo de refugiados o Alepo (eso está a años luz de mi mierda; esa es mucho peor). Hablo de la taxista y la pasajera de esta película, los desgraciados de la gira en *Los abajo firmantes*, los del restaurante Camelot en *Novios*, las cómicas en Benidorm viviendo de los bolos en *¿De qué se ríen la mujeres?* Es lo que me apetece y me interesa en general. Al fin y al cabo creo que el cine español más interesante siempre ha tratado estos temas. Me gusta contar cómo es esa gente desde un sitio lo menos friki posible. Hay un frikismo que está muy bien y me divierte pero no me interesa. Los personajes de *Novios* son miserables pero no me interesa verlos como unos frikis. Me interesa quererles.

*Pero sí a través de un filtro cómico.*

Sí, sin duda, riéndote de sus debilidades pero evitando caer en el ridículo o a la caricatura máxima porque son seres muy parecidos a mí. No los juzgo.



# DE REGRESO A BARCELONA: TELEVISIÓN Y CINE

---

*¿Cuándo y por qué vuelves a vivir a Barcelona?*

Vuelvo después de *Los abajo firmantes* y tras un proceso, no depresivo, pero sí de bajón grande, del que me saca *Inconscientes*. Además cuando rodaba *Novios* llegaron mis hijos adoptados de México, y hubo una época en que Carmen y yo teníamos que decidir si quedarnos en Madrid o volver a Barcelona y, al final, en el 2003, volvimos.

*Inconscientes es una película de época, realizada con un presupuesto limitado y con muchos interiores “vestidos” de principios del siglo XX. Además es una comedia, algo no habitual en los films de época.*

Rodamos en la ciudad de Barcelona contemporánea, y por tanto no podíamos hacer casi exteriores. Es una película bastante extraña aunque bien valorada. Se habla de psicología, que en España no es habitual, se mezclan personajes reales como Freud con personajes de ficción, hay un cierto toque a lo Sherlock Holmes y hay un tono cómico. Es una película bastante marciana. Dentro del poco presupuesto que teníamos, trabajando con Llorenç Miquel —el director de arte— y Bina Daigeler —vestuario— conseguimos recrear la época en que transcurría la historia de manera fiel, centrándonos en los interiores. Decidimos hacer poco en términos de recreación histórica pero que fuera de primer nivel.

Es una película que en España no funcionó muy bien, pero fuera se vendió fenomenal. Voy a Sundance con esta película...

*Te haces “indie”.*

Me hago “indie” total. Todas las distribuidoras gays de EE.UU vienen a por la película. En Mar del Plata fue un gran éxito también. En Argentina era a ver quién se ríe más del chiste, incluso antes de

que suceda en la película, para demostrar la inteligencia que hay en la platea. Me empiezan a llamar de congresos de psicólogos y de psiquiatras. Es un film un poco insólito.

*La película comienza con una voz en off de Rosa María Sardá, que dice: “Freud era seguido por una legión de modernos”. Aplicar la etiqueta “modernos” a 1913 reverbera con el presente a nivel terminológico y engancha también al espectador.*

La modernidad es una tendencia que se da mucha importancia a sí misma. Y de tanto mirarse se destroza. En la época de la película, Freud venía de presentar *Tótem y Tabú* en Estados Unidos. El propio personaje de Puigcorbé está basado en un médico valenciano, el doctor Mira, que fue un precursor de la psiquiatría. Llega la dictadura de Primo de Rivera y lo tumba todo. Cuando con la República vuelve a haber psiquiatras, llega la Guerra Civil, y se van a Argentina, y de ahí viene la importancia del psicoanálisis en ese país.

*Las películas porno en aquel momento eran una forma de entretenimiento masivo, y no de nicho, como hoy en día, y aparecen en la narrativa, háblanos sobre como utilizasteis los detalles históricos en la historia.*

Al principio íbamos a hacer una película contemporánea, pero nos dimos cuenta que íbamos a caer en clichés —el psicólogo argentino etc.— así que nos fuimos a un sitio muy lejano, 1913. Y me gustaba mucho la operación *Zelig*, a lo Woody Allen, de coger lo real y mezclarlo con lo ficcional. Y a partir de ahí, investigamos el periodo y nos impregnamos de sus detalles. Cuando haces una película de época todo respira cine. Tienes conciencia plena de que estás haciendo una película, porque todo es mentira y participas de la misma, todo suena más a película.

*La omnipresencia del artificio como mecanismo para entrar de lleno en la ficción.*

Exacto.

*¿Qué supone trabajar para TV3 en relación a TVE y las televisiones privadas? En TV3, te llaman para trabajar en uno de sus buques insignia, Majoria absoluta (2002).*

Las televisiones públicas se parecen mucho. Curiosamente, se trabaja con más libertad que en las privadas. En estas últimas hay muchos cortafuegos. En TV3 se trabajaba bien con el jefe de departamento de ficción. Cuando me llama TV3 vivía todavía en Madrid. Anteriormente ya había colaborado en una serie musical, *I ara què, Xènia?* (1993), de Ricard Reguant, que fue bastante fallida. Les digo: me gustaría escribir la serie y hacer la *TV movie* de arranque. El primer capítulo de *Majoria absoluta* lo escribo y dirijo yo, y luego entra Sonia Sánchez, una magnífica directora y otros. Escribo y coordino la primera docena de capítulos y después escribo algún capítulo suelto.

*En el 2006, te embarcas en una rara avis en tu carrera, Va a ser que nadie es perfecto, con guion de Albert Espinosa, porque es una película que diriges pero no escribes, ¿cómo te llega el proyecto y por qué aceptas?*

Mediapro quería hacer la película y, tras pasar por un par de directores, me la ofrecen. A lo largo de mi carrera me han ofrecido dirigir películas pero todas han sido malísimas y siempre he dicho que no. Aunque no era un material muy cercano a mí, el hecho de poder entrar en el mundo de la minusvalía sin que fuese una película llorona pero tampoco friki, me atraía.

*Es una película que sigue el discurrir de tres personajes —un ciego, un sordo y otro al que le falta una pierna— celebrando la despedida de soltero de uno de ellos, y muestra la Barcelona post-Olímpica: una ciudad que ha pasado de ser ese lugar gris de tu infancia a tornarse capital europea.*

Me parecía que la película tenía cuatro protagonistas: los tres minusválidos y la ciudad. Habla de minusvalías y de tres personas que salen de farra una noche, ¿cuál es el problema? La ciudad: llevar un

coche, subir al metro, la ciudad como elemento seductor, curioso pero también agresivo. También hice la película en *scope*, porque son tres personajes y permitía encuadrar de manera interesante. Esto también te permite prestar más atención a la ciudad. Quería una película alegre y transformar a los minusválidos en superhéroes, hacer una comedia aunque tuviese las partes más sentimentales, más Espinosa.

*Tratar la minusvalía desde un punto de vista cómico es un tema complicado, siempre hay alguien que se puede ofender.*

Sí, desde luego. Estuvimos trabajando con los actores tres semanas, con ciegos, sordos y personas sin pierna. Por ejemplo, se hicieron unas lentillas especiales para el personaje de Fernando Tejero con el fin de que le dificultase la visión. Pero intentamos no dar pena, porque de eso hay demasiado.

*Hablando de algo que no da pena. Hay una aparición estelar en la película: Nacho Vidal haciendo de segurata de una discoteca fashion.*

En las películas cuando necesitas personajes de dos o tres sesiones, que se enfrenten con los protagonistas, es muy complicado. Necesitaba a alguien que no se inhibiera, que no se cortase nada. Así que Nacho llegó, improvisó y se hizo con la escena.

*Dieta mediterránea (2009) aborda el tema de la alta cocina. Ahora vivimos en el mundo post-Chicote, post-David Muñoz, post-Master Chef, en el que parece que todo el mundo quiere ser artista-chef. En aquel momento, se hablaba de alta cocina en términos de El Bulli, Arzak, los hermanos Roca.*

Quería hacer una película sobre un personaje, Sofía (interpretado por Olivia Molina) desde que nace hasta que llega a los 40 años. Un paralelo es el país: se pasa del cocido a la alta cocina. En este caso, es una chica que pasa de un chiringuito en la playa a un restaurante de alta cocina. También quería relatar unas relaciones matrimoniales

y sexuales que pasan de lo más normal al *ménage à trois*. Igual que España pasa de ir a misa todos los domingos al “viva la vida, viva el amor”. El salto que han dado los españoles a nivel mental es impresionante. La cocina permitía adentrarse en esta dicotomía entre lo tradicional y lo moderno.

Quería una protagonista que fuera mujer, y, hasta cierto punto, una artista, porque trato a este personaje de esta manera, como artista: las cosas son como ella quiere y si quieres lo tomas y si no lo dejas, tiene el narcisismo del artista.

*¿Cómo te documentaste sobre el mundo de la alta cocina?*

En principio, la película la iban a hacer Santi Millán, Paco León y Olivia Molina. Santi conocía a Ferrán Adrià y quedamos a cenar. Él no podía estar en los rodajes pero mandó un miembro de su equipo, Alain, que enseñó a Olivia a manejar los platos. Además cuando haces una película sobre cocina, el plato es otro protagonista. A menudo, había que esperar al plato para rodar.

Pero me interesaba más la idea de la artista que la de chef. La cocina fue un vehículo para llegar a la artista. Además a ella tampoco le es suficiente con un hombre, uno el más tradicional, el otro más moderno, quiere a los dos. Y eso es a veces el arte. Romper, mezclar, provocar.

*A nivel cinematográfico, hay un paralelo conceptual muy claro entre Dieta mediterránea y Jules et Jim de Truffaut, desde el ménage à trois a algunas de las técnicas visuales que utilizas, como las freeze frames.*

En el momento que nace la idea del *ménage à trois* viene *Jules et Jim* a la cabeza. Lo que sucede es que en *Dieta mediterránea* la historia se ve mucho más desde el personaje de la mujer que en la película de Truffaut. A mí, con el paso de los años, lo que más me gusta de Truffaut es la manera de tratar los personajes femeninos.

*Sofía es el epicentro de la película. Al tornarte director, das incluso más importancia a los personajes femeninos que en los guiones que habías escrito anteriormente.*

Sin duda. Desde mi primera película ha sido así.

*La película empieza con la voz en off de una niña, Lunes, que acaba de nacer como resultado del mencionado ménage à trois. Al final los personajes huyen a un lugar muy lejano, en Inconscientes se iban a Argentina y en Dieta mediterránea a Australia. A parte de que es una constante en tu filmografía, la idea de huir a otro sitio, ¿estás también mostrándonos el enorme poso de intolerancia que existe frente a una relación “no normal”, respecto a tres personas que se quieren como trío?*

Los protagonistas se van de un pueblo donde todo el mundo los conoce. Su problema es que su relación a tres afecta a su familia. No porque España sea especialmente intolerante, sino porque a veces es necesario irte de los sitios porque te marcan demasiado. Yo mismo me fui de Barcelona a Madrid, que en aquel momento, en los ochenta, fue un gran salto.

*¿Qué opinas sobre el boom mediático de la cocina en este momento?*

Me aburre hasta la náusea. *Master Chef* me parece un programa extremadamente bien hecho, pero me aburre ese seguimiento enfermizo a los chefs famosos.

*Hablemos ahora de TV movies. Empecemos con tu proyecto para TV3, La Trinca: la biografía no autorizada (2011).*

Primero, surge la idea de la película y los de la Trinca, Gestmusic, que son muy listos deciden montar un concurso, *Buscant a la Trinca*, para encontrar a los tres protagonistas. Ellos son el jurado, es decir, se eligen a sí mismos. El programa, al igual que la *TV movie*, fue un éxito.

Primero hablo con Pol Mainat, hijo de Josep Maria, uno de los tres miembros de La Trinca, y le propongo hacer una *TV movie*. Voy a ver a Toni Cruz y Josep Maria Mainat, porque Miquel Angel, el otro de la Trinca decidió vivir por su cuenta. En aquel momento eran los dueños de Gestmusic, y les planteo el proyecto, Pol se sale del proyecto y lo pasan a la productora con la que había hecho *Va a ser que nadie es perfecto*, integrantes del grupo Endemol como ellos.

*Te encuentras con tres protagonistas que no son actores y tampoco tienen necesariamente vocación de actores, quieren ser músicos...*

Los actores salen del concurso por votación popular y nunca han actuado. Son muy jóvenes, 18, 19 y 21 años. Y uno de ellos, Marc, el que hace de Toni Cruz, da perfecto, pero desde luego no tiene vocación de actor. Didac y David sí. Uno es un talento musical, el otro es un tipo genial que adora el *gore*. Me encuentro con tres chicos que cantan muy bien, son muy jóvenes y tienen más voluntad que acierto. Por tanto, intenté que la película fuese lo más musical posible. Curraron un montón, eso sí, y nos alegraron la vida a todos. El rodaje fue un musical en sí mismo.

*Aunque en España La Trinca fueron ciertamente populares, en Cataluña estamos hablando de otro nivel, son iconos de la cultura catalana, ¿cómo te acercas a esta vaca sagrada de Cataluña?*

Una vaca sagrada que trabajaba la ironía y el humor, que funcionaba sobre todo durante el franquismo y el tardofranquismo. Intenté mezclar los iconos franquistas y los catalanes. Hay varias cosas que son anatema, políticamente incorrectas: coger el himno nacional catalán, *Els Segadors*, y pasarlo al flamenco, por ejemplo. Hay ciertos elementos que para el nacionalismo catalán son sagrados, pero como La Trinca tenía ese elemento irónico, te ofrece la posibilidad de hacer un *Torrente* musical a la catalana.

*De hecho el personaje interpretado por Carmen Balagué, Germinal Torelló, es arrestada por manifestarse durante la visita de The Beatles con un cartel que dice “Catalonia is not Spain”, slogan por excelencia del independentismo catalán actual. Nos parece que el personaje está de algún modo basado en Carme Forcadell, actual presidenta del Parlament, ¿no?*

Un poco en ella y un poco en todos mis compatriotas que de un día para otro han encontrado en la independencia un proyecto que se sobrepone a cualquier otro. Ese personaje dice que Colón es catalán, solo le interesa lo catalán, en tiempos actuales solo vería TV3, y representa el nacionalismo, a mí modo de ver, más fundamentalista. Por suerte Cataluña es un país con mucho sentido del humor. El protagonista de la historia está interpretado por Joel Joan, que es un hombre absolutamente convencido de que Cataluña debe ser independiente. Somos amigos, nos respetamos, hizo un personaje estupendo, y supo entender lo que había delante y detrás del proyecto. En Cataluña funcionó fenomenal: fue la película más vista del año en TV3.

*La película es sobre la imposibilidad de contar la verdad.*

Sobre todo porque no podía contar la verdad dado que los productores eran los de La Trinca, ¿qué iba a hacer? ¿Sacar los trapos sucios? No valía la pena. Me interesaba jugar al musical y jugar, dado que no teníamos muchos medios, a hacer un musical donde lo humorístico primara sobre lo espectacular. Donde las carencias fueran virtudes. Conté con la complicidad de la coreógrafa Coco Comin.

*Un año antes del proyecto de La Trinca, haces Felipe y Letizia (2010), lo primero... ¿A santo de qué?*

Exacto, ¿a santo de qué? Me proponen el proyecto y yo estaba en un momento de trabajo no muy bueno. Pensé, ¿se podrá hacer una película sobre la realeza, tratándolos como seres humanos que se quieren y discuten? Por más curiosidad que otra cosa, dije:



“vamos a jugar”. Evidentemente pasa como con La Trinca: la verdad no la podía contar. Me documenté e intenté que tuviese un poso pseudo-histórico, pero no podía hacer un *biopic*, tenía que jugar con el género. Así que decidí hacer una comedia de chica moderna y autosuficiente que se enamora de príncipe con ganas de romper esquemas. Los padres se oponen, la madre contraataca, el padre al final comprende, las hermanas le ayudan, y jugar con la comedia romántica, porque era la única manera de hacer esto divertido, desprejuiciado y digerible. Coger a los personajes, olvidarme de quiénes son y jugar con el género a lo *Sabrina*.

Telecinco vendió el proyecto como un *biopic*, cosa que entiendo. Y les funcionó. Pero no estaba en mi cabeza decir: “vamos a contar la verdad sobre Felipe y Letizia”, sino, vamos a hablar de esto desde los códigos de la ficción. Vamos a contar el cuento. Tele 5 y Antena 3 entraron en lucha por estrenar esta miniserie y el primer capítulo de *Hispania*, y la expectación creció. Vino el estreno y se armó la marimorena. La gente se rasgó las vestiduras de una manera desproporcionada: se quejaron de que salía el Rey Juan Carlos en chándal, de la composición de Puigcorbé, del acento de Marisa Paredes. Cayó de todo. Pero nadie, salvo algunas excepciones posteriores, se tomó la molestia de admitir por lo menos se había roto un pequeño tabú al tratar a los máximos exponentes del Estado como personajes de una película. Fue un exitazo de audiencia: la mini-serie más vista en toda la historia de Telecinco. Como producto, funcionó. Y funcionó en la RAI en hora de máxima audiencia, y funcionó en Suiza. Conjugarlo algo como *Felipe y Letizia* con *Los abajo firmantes* es algo que me fascina a mí de mí mismo, debo decirlo.

*La mini-serie se estrena un poco antes de que se abra la veda para criticar al Rey, otrora intocable. En España cuando se abre la veda, ya no se para.*

Sí, desde luego. Pero hubo un error, que es tratar de imitar a los personajes reales aunque Puigcorbé imitaba a Juan Carlos muy bien y fue él quien propuso arriesgar tanto en la apuesta, pero eso, que

en el cine británico se apreciaba como una virtud, aquí provocó el cho-teo general. Y yo debía de haberlo previsto. Y debía de haber protegido a Juanjo, que es un actor excepcional.

*Puigcorbé, actual concejal en el Ayuntamiento de Barcelona por Esquerra Republicana de Catalunya, haciendo de Juan Carlos.*

Juanjo fue el último en entrar. Él se lo tomó muy en serio, defendió su personaje como si fuera el más monárquico del mundo. Juanjo como actor es un lujo.

*En el 2015, llega Fassman: l'increïble Home Radar, sobre un mentalista e hipnotizador en Barcelona, basada en hechos reales.*

Me ofrecieron el proyecto. De muy pequeño, me acordaba de ver carteles de Fassman —un señor que tenía pinta de Drácula— por las calles. Me interesó hacer un proyecto sobre un mentalista e hipnotizador porque es algo que casi no se ha hecho en España. Había un pre-guion escrito por Anna Llauredó, con la que coescribo el guion, pero TV3 no estaba convencida. Partimos de cero y viendo las posibilidades de producción, escogimos la época en que abrió el Instituto Fassman, porque por temas económicos no podíamos tratar sus viajes, aunque eran fascinantes. Intentamos mostrar la esencia de lo que fue ese hombre con medios muy humildes, trabajando con mucho cuidado los detalles de época del Instituto y del teatro donde Fassman hace el espectáculo.

Así que hacemos un *thriller* con ciertos toques a Agatha Christie y colores *hitchcockianos*, incluso el primer plano de la *TV movie* está copiado del comienzo de *Marnie, la ladrona*. Quería hacer un *thriller* donde el reto para el espectador es mental. La gran pregunta de la película es: ¿es verdad o no lo que hace este señor? ¿La hipnosis, la telepatía, los poderes mentales son verdad, son filfa? Pregunta que no se llega a responder porque no se puede. Lo que quería dejar claro es que Fassman sí creía en lo que hacía.

*Ahora las televisiones raramente hacen una película de manera interna, sino que viene una productora y les vende un proyecto, ¿cómo ha cambiado esta práctica en los últimos años?*

Ha habido una politización para que las televisiones públicas cada vez hicieran menos productos internos y encargaran fuera. Las privadas, Antena 3, Telecinco, etc. coproducen.

*Por ley, además las televisiones tienen que producir cierto contenido en España.*

Y no les gusta nada.

*¿Crees que esta obligación legal es algo positivo o contraproducente?*

Me parece muy bien. Nosotros cedemos unas antenas y unas sin-tonías para que contribuyan a la producción cultural de un país y a dar trabajo a la gente.

Las televisiones cada vez más deciden qué cine se hace y qué cine no se hace. TVE se lleva los productos más *arty*. Así que, por los menos que produzcan. Estaría mejor que hubiese más variedad. Si no hubiesen hecho la barrabasada de quitar la publicidad a TVE, esta cadena podría tener un dinero para cubrir esas películas que no interesan a Antena 3 o Telecinco. Ha habido errores políticos muy graves y la gran victoria de las cadenas privadas fue quitar la publicidad de TVE. “No, esto tiene que ser como la BBC”. Mentira, la BBC se paga y aquí la televisión es gratis.

# TODAVÍA NOS QUEDA LA PALABRA: HABLAR Y CUÉNTAME COMO PASÓ

---

*Hablar es tu última película y es una obra conceptual: un plano secuencia de 83 minutos. Es también un proyecto de muy bajo presupuesto, ¿por qué decides hacer este tipo de película?*

*Hablar* parte de un proyecto que habíamos realizado hacía tres o cuatro años en la Sala Mirador, donde organizamos una semana de creación de monólogos con unos actores. Yo me encerré con los actores: Ana Torrent, Leonor Watling, Juan Diego Botto, María Botto, Nur Levy, Raúl Arévalo, Goya Toledo, Cristina Rota como actriz, etc. Trabajamos la idea que el actor es el creador e inventa su propio personaje, qué quiere contar el personaje, y las preguntas de oro: ¿qué cuenta el personaje?, ¿por qué lo quiere contar?, ¿para qué lo cuenta?, ¿para quién?, ¿qué quiere, qué necesita, qué consigue?, Salen unos monólogos, que los grabamos en el teatro, y me parecieron interesantes y, al verlos con Cristina, nos parecía que podíamos hacer una película. Y cada año, cuando me veía con Nur, Cristina, Juan y María pensábamos ¿qué podíamos hacer con los monólogos? El verano antes de hacerlo, en el 2014, comiendo con ellos dije que, con tantos actores, o hacíamos la película en un plano secuencia o no lo podíamos hacer. Entonces empezó a cundir la idea de que se iba a hacer una película en un plano, en una noche. Nur activa la máquina y yo aviso a Marta Sánchez (de producción) para ver cómo se organiza. Hicimos una invitación a participar, y pensamos que a finales de agosto, cuando hay menos gente en Madrid, sería un buen momento para rodar. La idea surgió de la necesidad; luego, de la necesidad surgió el estilo de la película. En el momento en que planteamos un plano secuencia pienso: esto va a ser como en el teatro, algo en directo, algo vivo, algo irrepetible. Y surge una estructura de viaje del cine hacia el teatro: de un principio más cinematográfico, en donde la cámara se mueve más y las historias son más naturalistas, a una segunda parte en que la cámara se tranquiliza y las historias son más teatrales.

*Habiendo explicado cómo surge la idea del plano secuencia a nivel estético, ¿cómo planificas la película tanto a nivel de producción como a nivel de realización con Teo Delgado, tu director de fotografía.*

A nivel de producción, Nur, la hija de Cristina Rota, es el alma del asunto porque establece el contacto con los actores. Yo también contacté con algunos como Mercedes Sampietro, Dafnis Balduz, Carmen Balagué —por supuesto— o Miguel Ángel Muñoz, pero ella hizo casi todo: Raúl Arévalo, Antonio de la Torre, Marta Etura... Eso es por la parte del *casting*, que era lo más difícil. Cuando ya tenemos el sí de los actores hablo con Marta Sánchez y le pido que me haga un estudio de producción. Me pregunta cuántos días quiero rodar y le digo que vamos a intentarlo en dos días más un ensayo general y le explico qué creo que puedo necesitar. Habla con Teo Delgado, el director de fotografía (con el que ya hicimos *Va a ser que nadie perfecto*) y hace un estudio económico y me dice que para que cobren todos los técnicos, teniendo en cuenta que los actores, yo mismo, Cristina y otros no vamos a cobrar, necesitábamos 50 mil euros. Pues hay que conseguirlos. Voy a hablar con José Sámano, con el que había hecho *Esquilache*. Es un amigo y un aventurero. Tiene una edad —es 10 años mayor que yo— pero le gustan mucho este tipo de proyectos. Acababa de coproducir *Magical girl* y acepta poner el dinero. Ese dinero se ha recuperado e incluso se ha ganado algo que está en una bolsa para que algún día nos caiga a los que no cobramos. Sabiendo que había ese dinero, se pactan las fechas con todos los actores. Nosotros rodamos lunes y martes; desde el lunes anterior empiezan a llegar actores a la Sala Mirador.

La idea era que ellos trajeran los personajes, que hablaran con su propia voz, que hicieran esa foto de ese verano en España desde su punto de vista: algunos me habían enviado las propuestas por correo, otros me dijeron que los hiciera yo. Van llegando por parejas y con ellas vamos haciendo unas improvisaciones de dos o tres horas en la sala. Y de ahí salen las historias: las voy grabando con un teléfono y luego yo ya les paso el material re-escrito. Después a cada pareja la llevo al sitio o los sitios que van a ser su *set*. Yo antes había cogido

Google Maps y me había hecho todo el recorrido con el teléfono y tenía señalado geográficamente dónde iba cada actor, dónde entraba y salía cada uno, todo ese puzle para que hubiera escenas más tristes mezcladas con más alegres. Yo, en lo que realmente soy muy bueno, es estructurando. Eso es lo que hago mejor. Dialogar claro que dialogo, pero sobre todo se me da bien estructurar y organizar. Por ejemplo, Antonio de la Torre venía de un festival de Colombia, no había ensayado y llegaba directamente al rodaje, por eso él está en un sitio fijo haciendo el homenaje a Pepe da Rosa que quería hacer. Los actores ensayaron el domingo por la noche e hicimos una especie de grabación sin ropa de personaje, que es lo que sale en el *making of* al final de la película. Hicimos cuatro tomas y la última fue la que quedó. Me hubiera gustado que fuera la penúltima pero quedó la última porque era más orgánica. La penúltima era muy bonita porque rodábamos en hora bruja y a medida que avanzaba la película se hacía de noche y tenía unos cambios de luz preciosos.

*Casi simultáneamente se estrenó la película alemana Victoria que también es un plano secuencia.*

De hecho, nosotros íbamos a ir a la Berlinale, y surgió *Victoria* y lógicamente *Victoria* es mucho más espectacular y es una película alemana que se rueda en Berlín, así que escogieron este film. Además hay una anécdota curiosa y es que terminamos de rodar y al día siguiente me levanto a las 9 de la mañana, me voy a un Viena Capellanes, cojo un periódico, lo abro y veo un titular que pone “*Íñárritu rueda Birdman como si fuera un plano secuencia*”, mira qué casualidad.

*Cuéntame, junto con Verano azul, es quizás la serie más importante de la televisión en España. A ti te llaman para hacerte cargo de la coordinación de guiones. ¿Qué supone para ti Cuéntame en la historia de la televisión española y cómo te acercas a ella?*

*Cuéntame* es una de las series semanales más longevas del mundo. Yo la conocía, pero no la seguía. Ignacio del Moral y Miguel Ángel Bernardeau me llaman y me dicen si quiero hacer algo en

*Cuéntame.* Yo al principio pensaba que era escribir algún capítulo y les digo que de acuerdo, porque me apetecía volver a Madrid. Pero de pronto me dicen que es para coordinar, para encargarme de la biblia de la próxima temporada. Entonces, mientras ellos estaban terminando la temporada 16 yo iba haciendo la biblia de la 17. Me vi cuarenta capítulos de la serie: toda la temporada en la que estábamos, toda la anterior y algunos sueltos. Más tarde, en La 2 iban pasando reposiciones y también veía alguno. Y a partir de ahí me hice el esquema mental de lo que yo creía que la serie necesitaba. La serie estaba en un momento de bajón y no sabía si podía volver a coger un poco de impulso. Hubo suerte porque la temporada de antes de que yo entrara terminó con un capítulo muy bueno, que fue el del incendio en la discoteca Alcalá 20. Yo planteé la historia con unas bases que me parecían que eran interesantes y se aceptó.

*Bases, por una parte, del desarrollo de los personajes en la siguiente temporada y, por otra parte, la recurrente práctica de resaltar momentos históricos que atraviesan la serie.*

Sin duda. En cualquier caso la ficción siempre ayuda a tener empatía con la historia. El mayor ejemplo es la historia de Jesucristo: si Jesucristo no tuviera la ficción no tendría el interés brutal que tiene su figura. Tú empatizas con los personajes de ficción y entonces entiendes mejor la historia, es como cuando lees *Crimen y castigo* o *Guerra y paz*. Claro que hacer ficción sobre la historia ayuda mucho a entenderla. *Cuéntame*, en ese sentido, ha sabido encontrar un territorio medio en el que no ofende a nadie pero no desmerece la verdad porque trata de una familia en la que hay desde el padre muy conservador hasta el hijo más progre o la hija que ha pasado por la heroína... Cubre un espacio amplio para poder contar la historia. Luego, hoy por hoy, es la única serie de televisión política en nuestro país. No existe otra. Nosotros, este año, en el primer capítulo abordamos el primer atentado yihadista, en el segundo se habla del aborto y del debate que había en aquel momento, de los centros de planificación familiar, en el tercero llega Reagan y se trata el antiamericanismo,

se habla de si va a acabar ETA o no, sale un niño de una ikastola que dice que odia a España... Esta serie se lo puede permitir porque en ella cabe todo, desde lo más grave a las “herminiadas”, es decir los chistes de la abuela, que tiene un tirón que no podía imaginar.

Todos tenemos la obligación de contar la historia. Sobre todo en un país que se resiste tanto a enseñar, un país que quiere enterrar su memoria... Y ya sabes la famosa frase de que los pueblos que olvidan su historia están condenados a repetirla. Hay unas heridas enormes con la Guerra Civil y todavía nadie está de acuerdo si unos fueron más malos que los otros: los vencidos siempre son los vencidos y los vencedores han abusado muchísimo de tal papel. Todo lo que sea revisar está bien. Creo que, por ejemplo, TVE debería hacer una magnífica serie sobre la Guerra Civil; pero no un documental, tendría que hacer *Lo que el viento se llevó*, con una historia maravillosa con una heroína y un héroe. Tendría que ser una mega-serie del copón sobre la Guerra Civil. No sé cuándo se hará pero el día que se haga empezarán a cicatrizar más heridas.

*¿Qué significa coordinar hoy en día un equipo de guionistas para una serie de televisión?*

Se hace de diferentes maneras. En mi caso, se asignan una serie de capítulos a cada guionista y trabajamos juntos las escaletas. Cuando llegué a *Cuéntame* cada guionista hacía las escaletas, pero creo que es mejor que todo el mundo esté al tanto de todo. Recibo todos los guiones y reescribo para unificar, aparte de escribir los que me corresponden cada temporada. Lo importante es que haya elementos unificadores. Aparte de mí hay otro coordinador de guiones, que es Ignacio del Moral. En esta temporada, él pasa notas y la redacción final la hago yo.

*¿Cómo ha evolucionado la guionización en televisión desde los ochenta hasta el 2015?*

Hay muchísimos guionistas, muchísima gente joven escribiendo. Y el papel de coordinador cada vez es más relevante y está más va-



lorado porque es quien le acaba dando la unidad a todo. Creo que lo normal sería que la persona que coordina fuera productor ejecutivo de la serie.

*¿Crees que el siguiente paso en tu carrera es la producción ejecutiva?*

Yo no tengo el cargo de productor ejecutivo pero si veo que tengo que hacer algo que debería hacer un productor ejecutivo, lo hago sin cortarme un pelo: hablo con el director o el director artístico, llamo a posproducción para pasar una nota sobre etalonaje... También, por la edad que tengo, me permito ciertos lujos. Y además he sido productor y soy guionista y director. Lo que quiero es que el producto final salga bien, me da igual la firma; esto es un producto de todos y no lo digo por decir. Es que es así. Por supuesto, intentando no ofender a nadie. Siempre he sido una persona que he trabajado en equipo y siempre he tenido la decisión final. Soy muy mandón, no puedo evitarlo. Pero no lo hago por firmar; no me importa estar el séptimo en la lista, es que soy incapaz de entregar una cosa si no me la creo. Puede estar mal, pero si yo no me la creo no la puedo entregar. Y muchas veces me meto en líos porque hay veces que, no ofendes, pero duele. Tú has estado trabajando dos días en una cosa y yo voy y te la cambio y la entrego. Y me voy tan ancho. Y claro...

*¿Y a quién se la entregas?*

Al jefe de producción para que haga un estudio sobre el guion. Por ejemplo me puede decir que a la niña la sacamos mucho cuando solo la podemos tener cuatro horas (*nota: por ley los niños solo pueden rodar un número de horas determinadas*), así que hay que eliminar alguna escena con ella. Hace un estudio basado en las necesidades de producción: por ejemplo, que cubra una sesión entera un decorado y cosas así. Pero el guion pasa por él y cuando nosotros ya hemos hecho los arreglos sobre lo que él dice, que no suelen ser muchos porque es un santo, el guion ya se pasa a los ac-

tores principales, Imanol Arias, Ana Duato, Ricardo Gómez, Irene Visedo, Pablo Rivero... Y hacemos una lectura con el director y los principales. A esa lectura va también Ignacio, voy yo, a veces los otros guionistas, Jacobo, Curro y Bárbara, si han participado en ese episodio y Sonia Sánchez (una de las guionistas, que toma notas de posibles cambios). Allí yo hago un prólogo y digo, por ejemplo: “Este capítulo va sobre la energía. ¿Y qué dice de la energía? Pues habla de la energía de unos y otros, cómo chupamos energía...”. Hago una especie de discurso a la multitud. Los actores son muy agradecidos, les encanta tener referencias para trabajar y es muy fácil seducirlos. Y entonces leemos el guion y la verdad es que solemos pasar con nota. Después, hay una lectura técnica a la que volvemos a ir. Ahí ya está el director artístico, maquillaje, peluquería, producción, el de los coches, los del *casting*... Con los cambios posibles que surjan de ahí, sale el guion que se rueda.

*Tenéis un departamento de documentación. ¿Cómo funciona?*

Muy bien. Están dos profesionales estupendas, Cristina Lago y Carmen Pastor. En el capítulo 317, Pablo Rivero vuelve de Londres con una novia judía (porque nos gustaba el tema judío-palestino) y les dijimos que nos gustaría hablar con la comunidad judía en Madrid y además nos gustaría rodar en la Sinagoga. Y entonces vinieron dos chicas simpatiquísimas de esta comunidad y les preguntamos si podíamos rodar en su templo. Y, efectivamente, se ha rodado en la Sinagoga hace dos semanas. Entonces, hicimos todo un cuestionario desde el punto de vista de Los Alcántara, tipo: “Los Alcántara preguntan”. Cosas como: “Y ustedes, cuándo les dicen que mataron a Jesucristo ¿cómo se lo toman? ¿Y cuándo les dicen que fastidian a los palestinos?”... como si fuéramos la abuela, para entendernos. Y se lo tomaron muy bien.

Pero aparte de esto, yo ahora mismo estoy con un capítulo que pasa el 25 y el 26 de abril de 1986, que fue cuando sucedió el accidente nuclear de Chernóbil. Entonces busco en *El País*, *ABC* o *La Vanguardia* por fecha y salen todas las noticias y con esa informa-

ción, nosotros ponemos en el guion “Imágenes de archivo: declaraciones de no sé quién”. Lo incluimos en el guion y entonces las encargadas del departamento de documentación van a TVE a sacar esas imágenes. Hay veces que les pedimos otro tipo de documentación: por ejemplo, hay un capítulo en que el personaje de Toni hace un programa especial para el referéndum de la OTAN y entonces pedí el minutado del mismo para incluirlo en el guion. Otra cuestión es que ellas, cuando reciben el material, nos envían un informe y nos dicen “cuidado, que os habéis pasado de fecha, aquí todavía no estaba el Cobrador del frac”, por ejemplo.

*Nos gustaría que nos hablaras de tu gran compañera de viaje de todos estos años, Carmen Balagué. Por cierto, nos parece muy gracioso cómo la utilizas en las películas, porque suele tener mala leche...*

Es que por sus rasgos, pómulos salidos, nariz aguileña, labios finos, tiene un poco cara de mala leche, pero ella es un trozo de pan. Tiene su genio, eso sí. Nosotros llevamos mil años juntos, casados no porque nos casamos mucho más tarde, cuando adoptamos a nuestros hijos. Pero somos una pareja que sale de Barcelona y se viene a Madrid. Son esas cosas un poco raras porque en las parejas siempre hay separaciones, divorcios... Y nosotros hemos estado mucho juntos y mucho separados porque, por ejemplo, yo ahora estoy en Madrid y ella en Barcelona. Luego ella se va a ir de gira de teatro. Creo que también esos descansos en la relación vienen bastante bien. Y hombre, una relación es un juego de sabiduría y de inteligencia, de paciencia y de muchas otras cosas.

Ella es una actriz poco convencional: en su manera de actuar y en su cabeza. No es una mujer ni muy ambiciosa en su carrera ni tiene muchos tics de actriz. Es supergenerosa en su trabajo, se lleva muy bien con todo el mundo y es muy parlanchina... Y bueno, el tema de que siempre haga personajes con genio en mis películas, es que salen de esa manera. Ella no da un físico dulce, suave, de madre amantísima. Es una mujer que tiene un pedazo de nariz, la cara muy

angulosa, tiene la mirada muy fuerte... Entonces, cuando ha trabajado conmigo (ha trabajado con muchos otros) casi siempre, si hay un papel que le pueda funcionar, es de ese tipo... En *Cuéntame* justamente no hace de mujer agresiva: hace un personaje que tira cartas de tarot, que es buena gente. Pero yo creo que le van mejor los otros papeles.

En definitiva, es una gran compañera de viaje, qué duda cabe.

# LA RECETA ORISTRELL PARA HACER CINE Y TELEVISIÓN EN 12 PASOS

---

1. Estructurar, estructurar y estructurar.
2. Los equipos de guion trabajan juntos desde la escaleta. Una vez esta se define, se reparten las tareas.
3. Es necesario escribir con el montaje en mente para facilitar la labor al director porque el trabajo del guionista no es solamente dialogar e introducir unos personajes en un espacio determinado. También consiste en dar información relevante sobre qué hacen los personajes, cómo lo hacen y cómo se relacionan entre ellos en cada escena.
4. En la escritura se debe proporcionar información emocional y cognitiva de cada personaje.
5. Todo guion tiene que plantear una pregunta implícita y también desarrollar un subtexto claro que es el que defiendes en la película.
6. O eres muy interesante o tienes algo absolutamente fantástico que contar, o mejor vete a las películas de género, así encontrarás tu camino.
7. Siempre que he pensado en un actor para un papel, ha acabado interpretándolo otro muy distinto. Nunca escribas con actores en mente si no quieres frustrarte.
8. Busca personas de verdad, el quiosquero, el taxista, el dueño del bar de enfrente de tu casa. Seres de la película de tu vida, no de las otras películas.
9. La ficción audiovisual tiene que mostrar una foto del momento en que ocurre.
10. Ruedas una escena, y crees que tienes la toma buena. Sin embargo, un actor dice que quiere probar una vez más porque no está convencido. Satisfaz al actor, rueda otra toma pero luego escoge la que habías elegido.

11. El trabajo de comprensión del texto es esencial. Hay un trabajo de mesa, de lectura el texto, donde hay que entender el texto pero sobre todo el subtexto: si una escena está bien escrita casi nunca trata directamente de lo que se habla explícitamente, y esto es lo que hay que desentrañar. Hay que ver de qué habla la película, cada secuencia, qué necesita cada personaje, qué quiere, qué consigue. Cada secuencia es como una pequeña película.
12. Procura no hacer ningún guion ni ninguna película pensando que le tiene que gustar a tu madre.

## **GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN**

El grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) forma parte del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio Arranz. Lo componen investigadores especializados en estudios sobre la televisión y el cine y su relación con la historia, las representaciones sociales de la comunicación audiovisual, las coproducciones y los procesos transnacionales ligados a la geopolítica del audiovisual, las políticas públicas e industriales y la integración tecnológica y la accesibilidad.

El grupo TECMERIN ha participado en proyectos competitivos, en acciones integradas y colaboraciones con otras universidades y entidades, así como en la celebración de encuentros y seminarios científicos. Otro de los objetivos destacables del grupo de investigación TECMERIN es avanzar hacia la internacionalización, lo que le ha llevado a iniciar varios de esos proyectos y acciones integradas en el entorno latinoamericano y europeo.

### ***CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS***

#### **Cuaderno Tecmerin 1**

*Por una mirada ética.* Conversaciones con Alicia Gómez Montano.  
Autor: Carlos Gómez

#### **Cuaderno Tecmerin 2**

*Modos de mostrar.* Encuentros con Lola Salvador.  
Autora: Susana Díaz

#### **Cuaderno Tecmerin 3**

*La noche inmensa.* La palabra de Gonzalo Goicoechea.  
Autor: Alejandro Melero

#### **Cuaderno Tecmerin 4**

*El mapa de la India.* Conversaciones con Manolo Matji

Autor: Asier Aranzubia

#### **Cuaderno Tecmerin 5**

*Verdad y Libertad.* Escuchando a José Ramón Pérez Ornia

Autor: Anto J. Benítez

#### **Cuaderno Tecmerin 6**

*La pistola y el corazón.* Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

Autor: Rubén Romero Santos

#### **Cuaderno Tecmerin 7**

*Mujeres en el aire: haciendo televisión.*

Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrín,

Ana Martínez y María José Royo

Autoras: Concepción Cascajosa Virino y Natalia Martínez Pérez

#### **Cuaderno Tecmerin 8**

*El pasado es un prólogo.*

Conversaciones con Emilio Martínez Lázaro

Autor: Farshad Zahedi

#### **Cuaderno Tecmerin 9**

*El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre*

Autora: Sonia García López

#### **Cuaderno Tecmerin 10**

Joaquín Oristrell. *Necesidad de contar*

Autores: Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias



**Joaquín Oristrell** es un guionista, director y productor de cine y televisión nacido en Barcelona. Tras una infancia y juventud marcadas por el inconformismo, la exploración de diferentes disciplinas artísticas y la conciencia política, comenzó su carrera en el mundo audiovisual en la década de los 80. Trabajó como guionista en proyectos cinematográficos de gran calado como *Bajarse al moro* o *Esquilache*, y posteriormente inició una fructífera colaboración con Manuel Gómez Pereira indagando los contornos de la comedia en España desde principios de los 90. A continuación, inició su carrera como director y productor tanto en cine como en televisión. Joaquín Oristrell también es miembro fundador de la Sociedad de Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA).

**Vicente Rodríguez Ortega** es doctor en Cinema Studies por la New York University. Actualmente es profesor en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual y coordinador del Máster en Cine y Televisión de la Universidad Carlos III de Madrid.

**Paula Iglesias** es profesora en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, en donde se doctora en el año 2016 con la tesis titulada *La representación del cambio social en el cine de la Transición: la comedia madrileña*.

